Erſte Abtheilung

von

denen Principiis des General-Baſſes.

Das I. Capitel

von

Muſicaliſchen Intervallen

und

deren Eintheilungen.

§. I.

Vor allen Dingen fraget ſichs allhier / wer und wenn man den General-Baſs anzufangen / und zu erlernen tüchtig ſey? Antwort: Wer nur den General-Baſs, nicht aber zugleich die Galanterie auff dem Claviere erlernen will / der hat nicht nöthig / ſich nach öffterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Sviten und Præludien auffhalten zu laſſen; Denn dieſe kan er allenfalß mit beßern Nutz nachhohlen / oder auch

auch beyherführen. Die zum General-Bas nöthige Application der Finger aber / ist keine Entschuldigung eines langen Auffenthaltes / und giebet sich bey Tractirung des General-Basses von sich selbst; Zumahl man heut zu Tage / wie auff allen Instrumenten / also auch auff dem Claviere mehr auff die Bequemlichkeit und Disposition der Hände / (welche doch bey allen nicht gleich ist/) als etwan auff ein paar gewöhnliche alt-fränckische Regeln siehet. (a)

§. 2. Es kan also derjenige bey guter Anführung schon mit Nutz den General-Bas zu erlernen anfangen / welcher auser der nöthigen Erkäntniß der Noten / auff seinem Clavier die 7. Musicalische Claves / und 5. Semitonia, die gewöhnlichen viere / theils gestrichene theils ungestrichene octaven / und hiernechst die in denen Musicalischen Stimmen vorkommende Claves signatas, oder Musicalische Schlüssel wohl zu unterscheiden weiß. Ohne uns nun mit dergleichen primis rudimentis auffzuhalten / welche entweder denen Incipienten schon bekañt / oder doch überall können auffgelesen werden / so schreiten wir viel lieber zur Sache selbst.

§. 3. Der General Bas ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschafft / vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bas-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfindet / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- und Instrumental-Music genau übereinstimmet.

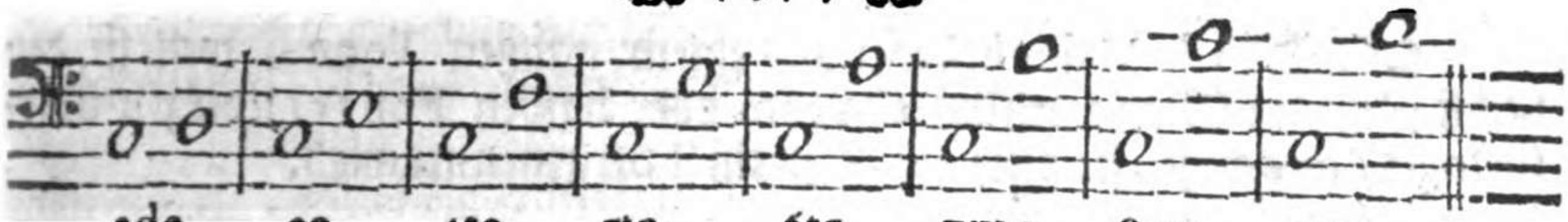
§. 4. Zu Erfindung dieser Harmonie gehöret vor allen Dingen eine genaue Erkentniß der Musicalischen Intervallen / welche heißen: Secunda, Tertia, Qvarta, Qvinta, Sexta, Septima, Octava und Nona. (b)

§. 5. Die

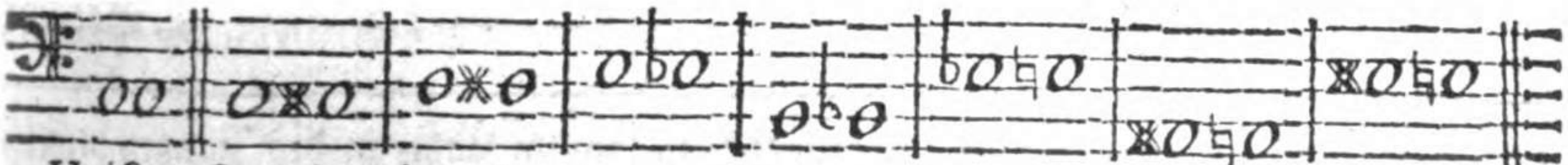
(a) Die beste General-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, daß man die untergebenen lieber gleich Anfangs zur Application aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4 Fingern zu spielen, gewöhne. Denn die volle Application præpariret nicht allein die Hände bey Zeiten zu einem 6. biß 8. stimmigen Accompagnement des General-Basses; Sondern es ist auch natürlicher Weise die Etendüe, (Ausspannung) aller 5. Finger zu Tractirung schwehrer Hand-Sachen viel geschickter. Und hierinnen distinguiren sich die Deutschen vielmahls von gewissen andern Nationen; Wovon man besondere Remarqven angeben könte.

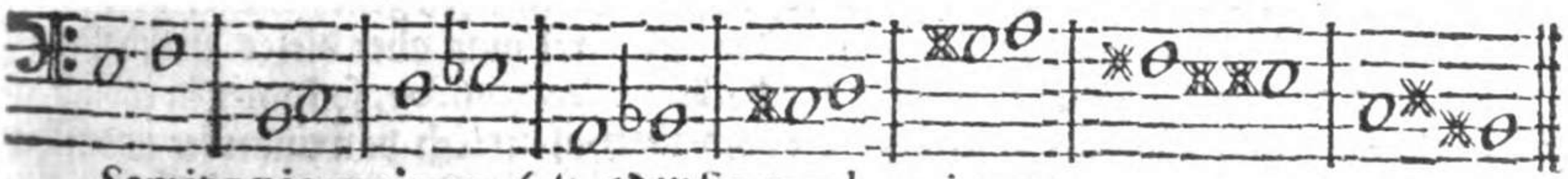
(b) Die Nona ist zwar, cralsè zu reden, nichts anders als eine erhöhete, oder in die Octavam transponirte 2da, weil sie aber so wohl ihrer Resolution in Consonantiam, als ihren

Pag: 97. vide hinn. Pag: 120.



§. 5. Dieſe Intervalla nach der Ordnung und nach ihren verſchiedenen Speciebus zu betrachten, ſo iſt die 2da dreyerley: Major, minor, und Superflua. 2da minor beſtehet aus einem halben Tone von unterſchiedenen Gradu(c)da nehmlich die letztere Note zugleich ihren natürlichen Sitz der Linee, oder des Spatii verändert; Und ſolcher geſtalt wird ſie Semitonium Majus genennet/ zum Unterſcheide des Semitonii Minoris, welches von dem Uniſono nur durch ♯. b. und ♮ unterſchieden wird. z. e.


Uniſon. Semitonia minora.


Semitonia majora, (d) oder Secundæ minores.

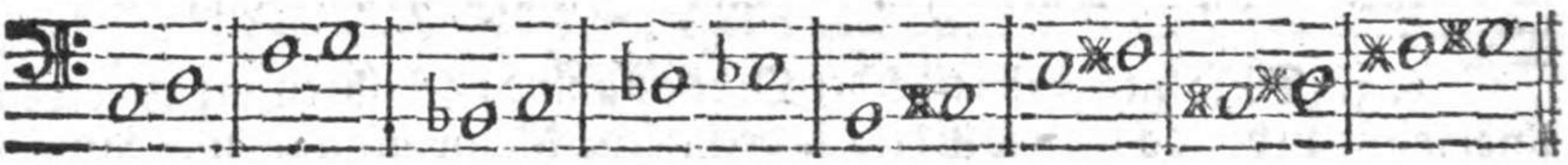
ihren Accompagnement nach, (wie unten c. 3. hujus ſect. erhellen wird) gantz und gar von der 2da unterſchieden iſt: ſo wird ſie billig in praxi vor ein beſonderes Intervallum gerechnet, und jedwedes von dieſen beyden Intervallis im General-Bals nach ſeiner Natur bezeichnet, nehmlich die ſecunda mit 2. Die Nona mit 9. Hingegen hat man die Bezeichnungen gröſſerer Intervallen mit denen Numeris 10. 11. 12. &c. nicht nöthig. Denn die Decima iſt nichts anders, als eine, in denen höhern 8ven wiederhohlte 3a Die Undecima eine wiederhohlte oder erhöhete 4ta, die duodecima eine erhöhete 5ta, und ſo fort.

(c) Ein Gradus wird eigentlich ein anſchlagender Ton genennet, welcher præciſè in das nechſtgelegene Intervallum der Linee oder des Spatii fortſchreitet, es geſchehe nun umb einen halben oder gantzen Ton, oder auffs höchſte umb eine 2dam ſuperfluam: Dieſes ſeynd die 3. ſpecies Gradus, weiter kan ſich derſelbe nicht erſtrecken. Man zehlet aber die Gradus ab, nach der Anzahl der fortſchreitenden Tone, den anfangenden mitgezehlet. Folgbar hat eine 2da zwey Gradus, eine Tertia drey, eine 5ta fünff Gradus, und ſo weiter.

(d) Die

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

§. 6. Die 2da Major bestehet aus einem gantzen Tone, weil sie den nechstgelegenen Chromatischen Clavem oder halben Ton (e) jederzeit überspringet / weswegen sie auch κατ' ἐξοχὴν ein Ton genennet wird.



Toni, oder Secundæ majores.

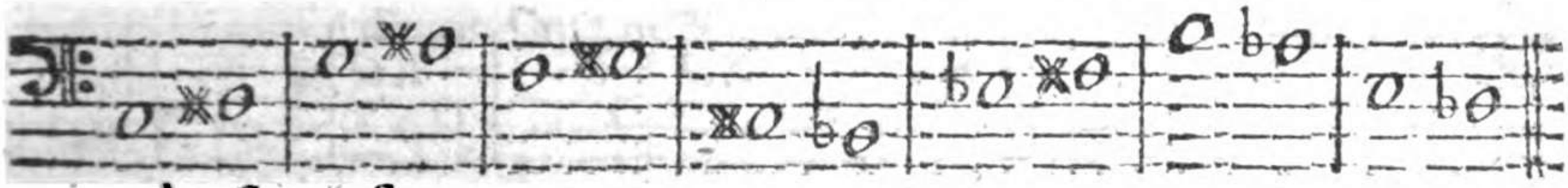
§. 7. Die 2da Superflua hat einen halben Ton mehr / als eine vollkommene 2da natürlich haben soll. Denn weil sie in einem einzigen Gradu zwey Chromatische Claves auff einmahl überspringet, so entstehet dahero ein ungeschickter Gang / welcher in einer einzeln Stimme nicht so offt / oder doch mit Bedacht

---

(d) Die Solmisation statuiret nur ein einziges Semitonium Majus in der gantzen Music, welches das berühmte Mi Fa ist. Weil sich aber dieses Mi Fa in jedweder Octava zweymahl befindet, so haben andere Autores dahero Gelegenheit genommen, zwey Semitonia Majora in der Music zu statuiren. Transponiret man aber dieses streitbahre Mi Fa durch alle species Octavarum oder durch alle Modos Musicos, so kommen endlich eine menge Semitonia Majora heraus, die doch alle wesentlich von einander unterschieden seynd. Man disputire also so lange man will über die Quæstion: wie viel Semitonia majora in der Music befindlich? So darff man nur die Sache nach ihren unterschiedenen Wort-Verstande betrachten, wofern jedwede Partie ihre Meinung salviren will, ohne daß man nöthig habe, weder den Zarlinum, noch andere Autores hierüber zum Richter zu bestellen. Denn ein Autor redet von denn 6. Sylbichten, oder in 6. Tonen bestehenden Ut re mi fa sol la, warinnen das Mi fa nur einmahl befindlich: Der andere redet von der vollkommenen, oder in 8. Tonen bestehenden Octava, worinnen das Mi fa zweymahl befindlich: Der dritte redet von allen transponirten Speciebus Octavarum, oder von denen Modis Musicis, worinnen das Mi fa vielfältigmahl zu finden; Haben wir aber nicht alle Dreye recht, wenn wir die Sache beym Lichte besehen? Oder wollen wir etwan auch hier auff einen leeren Wortstreit des Wörtgens: nennen / verfallen, ob nehmlich die transponirten Mi Fa, auch ehrliche Semitonia Majora zu nennen seynd? Ludimus in verbis.

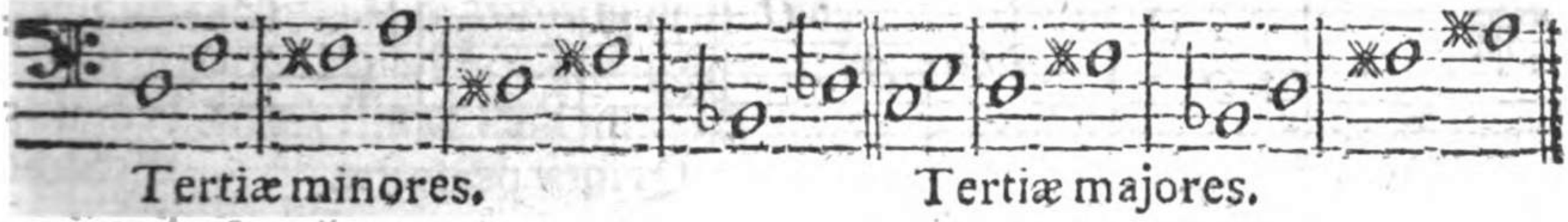
(e) Unsere gantze heutige Music bestehet in 12. Chromatischen Clavibus, oder in 12. halben

dacht gebrauchet / in zwey und mehr Stimmen aber öffters zusammen angeschlagen wird. Von deren Natur und Wesen unten ein mehrers.



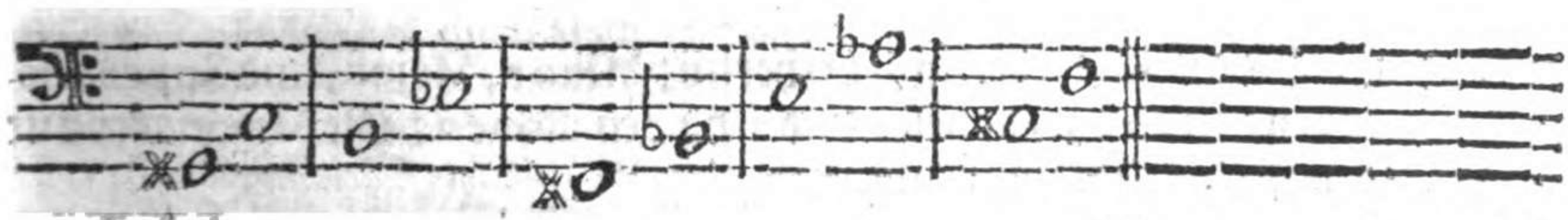
2dæ. Superfluæ,

§. 8. Die Tertia ist zweyerley / Major und Minor. Diese bestehet aus einem gantzen / und einen halben Tone (*f*) jene aber aus 2. gantzen Tonen:



Tertiæ minores. Tertiæ majores.

§. 9. Die 4ta ist Dreyerley / Minor oder Imperfecta, Perfecta und Major oder Superflua. 4ta imperfecta wird in wenigen Casibus zur Basi der Harmonie angeschlagen. Sie bestehet aber in 2. halben / und einem gantzen Tone. e. g.



N 2 §. 10. Die

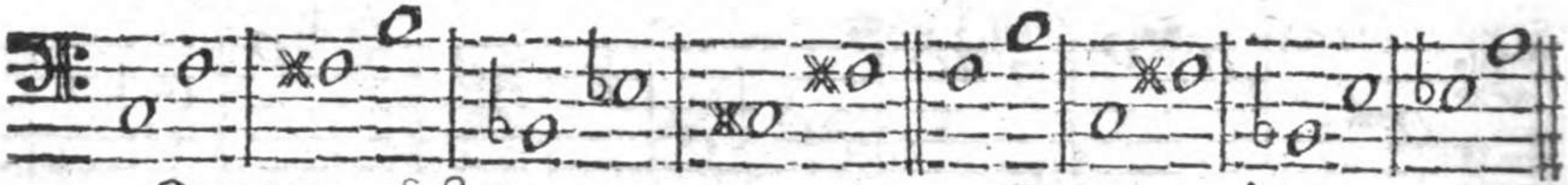
---

ben Tonen, nehmlich: C. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. Betrachtet nun diese ein Anfänger in ihrer Ordnung, so kan er den Unterscheid und die Distanz aller gantzen und halben Tone gar leicht erkennen.

(*f*) Es giebet zwar noch eine Arth einer, aus 2. halben Tonen bestehenden Tertiæ minoris imperfectæ; Sie wird aber niemahls in der Harmonie zusammen angeschlagen, sondern nur als ein Gang einer einzelen Stimme betrachtet. e. g.



§. 10. Die 4ta perfecta bestehet aus 2. gantzen / und einen halben Tone, 4ta major aber aus 3. gantzen Tonen.



Qvartæ perfectæ. Qvartæ majores.

§ 11. Die 5ta ist gleichfalß dreyerley / Minor oder imperfecta, Perfecta und Superflua. 5ta minor bestehet in 2. gantzen und 2. halben Tonen, 5ta perfecta aber in 3. gantzen / und einem halben Tone.

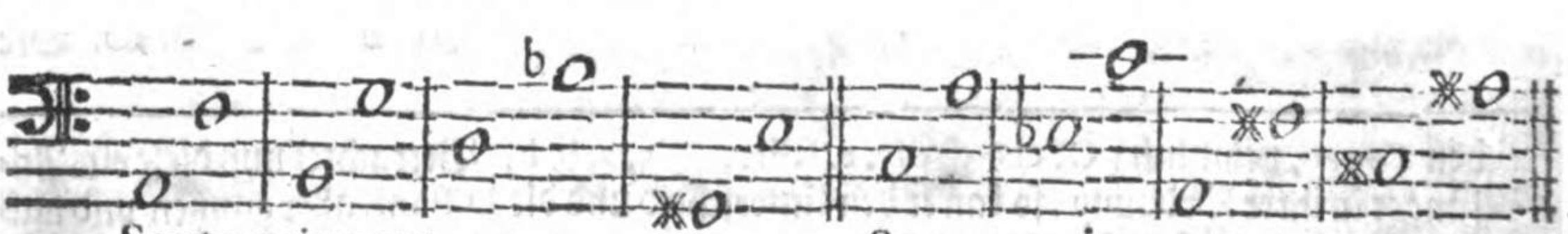


Qvintæ minores. Qvintæ perfectæ.

§. 12 5ta Superflua wird selten / oder nur zu harten Expressionibus gebrauchet; sie bestehet aber aus 4. gantzen Tonen.



§. 13. Die 6ta ist wiederumb dreyerley: Minor, Major, und Superflua. 6ta minor bestehet aus 3. gantzen / und 2. halben Tonen; Die Major aber aus 4. gantzen und einen halben Tone.



Sextæ minores. Sextæ majores.

§. 14. Sexta superflua kömmt selten vor / sie bestehet aber aus 5. gantzen Tonen, e. g.

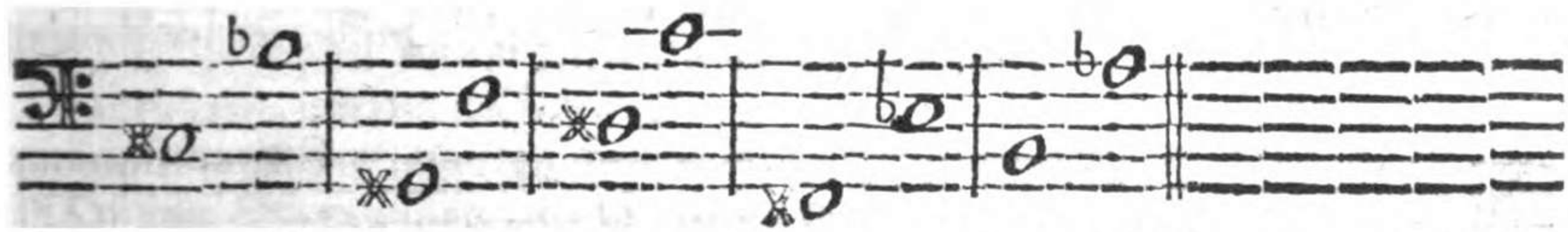


§. 15. Die 7ma ist gleichfalß dreyerley: Minor, Major, und Minor deficiens. Die erstere bestehet in 4. gantzen / und 2. halben Tonen; Major aber in 5. gantzen / und einen halben Tone.



Septimæ minores. Septimæ majores.

§. 16. Die Septima minor deficiens bestehet aus 3. gantzen und 3. halben Tonen, e. g.



§. 17. Die 8va ist nichts / als ein transponirter Unisonus, und bleibet allezeit unverändert lich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme / noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten!

Mi contra fa,
Est Diabolus in Musica,

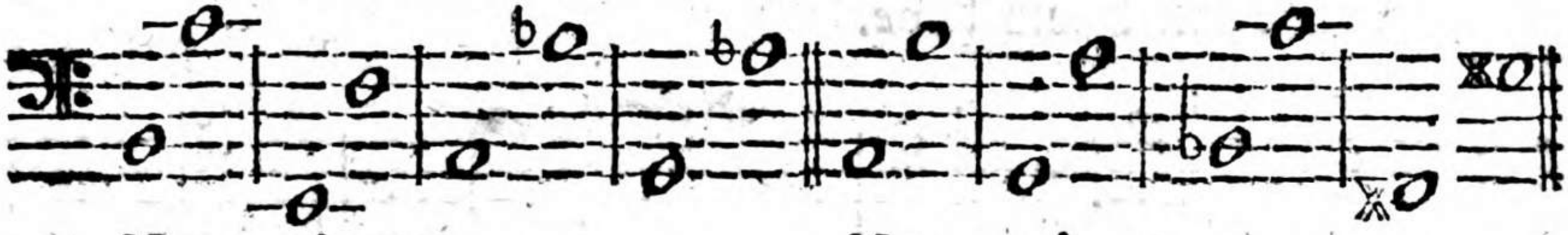
so könte man mit bessern Rechte sagen:

Octava deficiens & superflua,
Sunt duo Diaboli in Musica.

Wer hiervon eine Probe nehmen will / der erwehle sich 2. semitonia minora, z. e. C. mit seiner dabey gesetzten Diæsi cis, schlage einen von diesen beyden Clavibus im Basse, den andern im Soprano (& vice versa) an / und gebe nach Gefallen entweder dem c. oder cis. seine natürliche Mittel-Stimmen der 3e, 5te, 6te, &c. So wird er bey Anschlagung der völligen Accorde die löbliche octavam deficientem & superfluam bald zu hören kriegen.

§. 18. Die Nona ist nur zweyerley: Minor und Major. (g) Nona minor

nor ſtehet nur ein Semitonium majus oder einen halben Ton über der octava Nona major aber einen gantzen Ton. e. g.



Nonæ minores. Nonæ majores.

§. 19. Alle beſchriebene Intervalla kan man nach ihren Gradibus, und der eigentlichen Zuſammenſetzung ihrer halben und gantzen Tone aus folgenden Schemate, alwo der einzige Clavis C. durchgehends zum Grunde lieget / gar genau von einander unterſcheiden:

Schema Intervallorum.

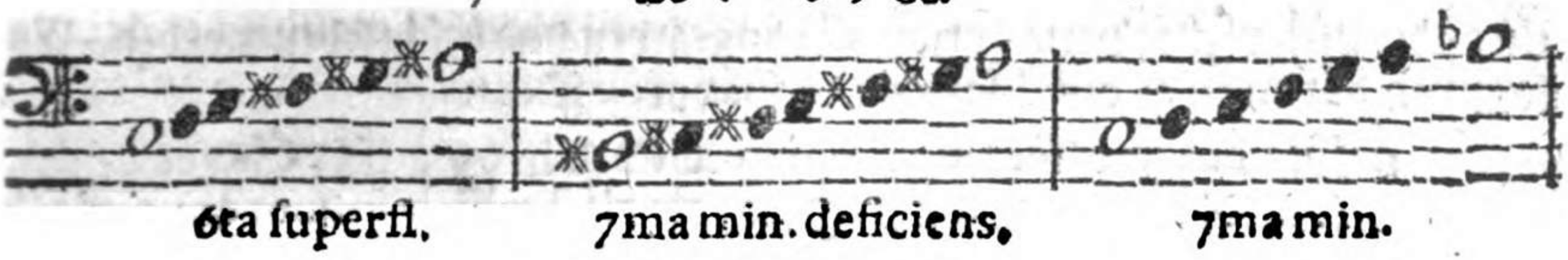


Uniſon. ſemit.min. ſemit.maj. Tonus. 2da ſuperfl. 3a minor.

3a maj. 4ta imperfect. 4ta perfect. 4ta ſuperfl. 5ta imperfect.

5ta perfect. 5ta ſuperfl. 6ta min. 6ta maj.

(g) Nonam ſuperfluam hat man nicht, weil ſie natürlicher Weiſe nicht kan in Conſonantiam reſolviret werden. Wohl aber hat man 2dam ſuperfluam, wie wir oben geſehen: Welches wiederumb einen notablen Unterſcheid dieſer zwey Intervallen, nehmlich der 2dæ und 9næ aus machet.

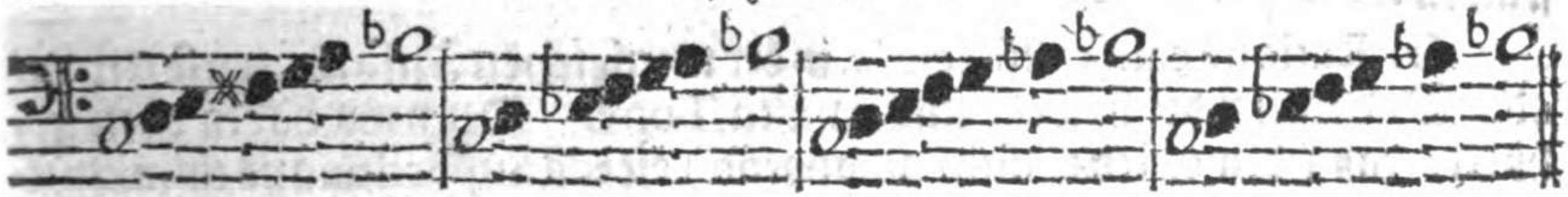


6ta ſuperfl. 7ma min. deficiens. 7ma min.



7ma maj. 8va. 9na minor. 9na major.

§. 20. Zu mercken iſt/ daß der mit ſchwartzen Noten bezeichnete ambitus oder durchgang der Intervallen, zwar nach Gelegenheit der Modorum Muſicorum veränderlich: es beſtehet aber dieſe Veränderung nur in bloſſer Verwechſelung der zu iedweden Intervallo gehörigen halben und gantzen Tone. Ein eintzig Exempel machet die Sache klahr. Man ſehe in dem Schemate den ambitum der 7mæ min. an/ (damit wir ein groſſes Intervallum zum Exempel ſetzen/) ſelbiger kan zwar zufälliger Weiſe auff folgende und noch mehrere Arthen verändert und verſetzet werden:



Allein alle dieſe Veränderungen des ambitus beſtehen in nicht mehr und nicht weniger/ als in 4. gantzen und 2. halben Tonen, wie oben von der 7ma min. erfordert worden; alſo mag man die Ordnung derſelben verſetzen/ wie man will/ ſo bleibet das oben §. 15. angegebene Kennzeichen einer 7mæ min. richtig. Und ſo gehet es mit allen übrigen Intervallen.

§. 21. Wir wollen aber hier gleichſam in Parentheſi ein Haupt-Dubium moviren/ welches von denen Anfängern biß nach Durchleſung der folgenden Capitel mag übergangen werden. Nehmlich wenn wir obiges Schema nach unſern 12. Chromatiſchen Clavibus examiniren/ ſo finden ſich gewiſſe Intervalla von gleichen Nahmen und *Diſtanz*, welche doch oben vor gantz von

ein

ein ander unterſchiedene Intervalla angegeben und beſchrieben worden. Es kommen darinnen 6. conſiderable Caſus vor. Denn

1. Machen in beſagten Schemate die 2. Chromatiſche Claves c-dis, ſo wohl die 2.dam ſuperfluam, als die Tertiam minorem aus.
2. Geben allda c--e, ſo wohl die Tertiam minorem, als die 4tam imperfectam an.
3. Haben die 4ta Superflua, und 5ta imperfecta wiederumb die 2. chromatiſchen Claves c -fis. zu ihren äuſerſten Tonen.
4. Heißen die 5ta Superflua, und 6ta. min. beyde c--gis.
5. Die 6ta maj. und 7min. deficiens nennen ſich beyde c--a. und
6. Die 6ta maj. ſuperflua und 7ma min. heiſſen c-as Diæſis, und c-b. welches in der That wiederumb einerley Claves ſeynd.

Itzo fraget ſich / worinnen denn alle dieſe ingleicher diſtanz liegenden Intervalla ihrer Natur und Weſen nach von einander unterſchieden ſeynd?

§. 22. Uberhaupt kömmet freylich die Sache auff die Veränderung der Modorum Muſicorum an: den Special-Unterſcheid aber / beſagter gleichſcheinenden Intervallen zubemercken / ſo beſtehet ſelbiger vornehmlich in 3. ſtücken:

(1) Ratione cauſæ efficientis, in der ungleichen Zuſammenſetzung / oder Ordnung der halben / und gantzen Tone. Denn wir haben oben gehöret / daß (den erſten Caſum anlangend) die 2da Superflua aus einen einzigen überflüßigen Tone von einem gradu, die 3a min. aber aus einen gantzen und einem halben Tone beſtunde. Im andern Caſu beſtunde die 3a maj. in 2. gantzen / die 4ta Superflua aber in einen gantzen / und 2. halben Tonen. Man ſchlage oben die übrigen 4. Caſus nach / ſo wird ſich eben dergleichen Unterſcheid finden.

(2) Ratione formæ externæ & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum. Denn in obigen Schemate zehlet man im erſten Caſu, bey der 2da Superflua nur 2. gradus; bey der 3a min. aber drey. Im andern Caſu findet man bey der 3a maj. 3. gradus, bey der 4ta imperf. viere. Und ſo mit denen übrigen.

(3.) Ratione

(3) Ratione formæ eſſentialis, in der unterſchiedenen Natur und Tractament der Harmonie. Denn anlangend den erſten Caſum, ſo behält die 2da Superfl. die Natur der diſſonirenden 2dæ von der ſie den Namen führet, und hat natürlich die 4tam maj. und 6tam zum Accompagnement: die 3a min. hingegen bleibet bey ihren gewöhnlichen Tractament einer conſonirenden (b) Tertie, und hat natürlich die 5te oder 6te zum Accompagnement. Im andern Caſu behält die 3a *maj.* wiederum ihre conſonirende Natur, und gewöhnliches Accompagnement; die 4ta imperfecta aber, wird gemeiniglich von der diſſonirenden 2da minore begleitet. Im dritten Caſu ſeynd zwar 4ta ſuperfl. und 5ta min. beyde Diſſonantien, und ſcheinen einander deſto mehr verwand zu ſeyn, weil die 4ta ſuperfl. bey Verkehrung der Stimmen eine 5ta min. und dieſe hingegen auff eben ſolche Arth eine 4ta ſuperfl. wird: nichts deſto weniger ſeynd ſie von gantz unterſchiedener Natur, und Accompagnement; denn die ſcharff diſſonirende 4ta ſuperfl. ſyncopiret im Fundamental-Clave, und führet natürlich die gleichfals diſſonirende 2de im Accompagnement: die 5ta min. hingegen ſyncopiret in denen Ober-Stimmen, und führet ſtatt der 2dæ die conſonirende 3e bey ſich. Im 4ten Caſu ſeynd die 5ta ſuperfl. und 6ta min. wiederum von gantz unterſchiedenen Temperament. Denn die letztere behält die Natur und das gewöhnliche Accompagnement einer conſonirenden 6tæ, die 5ta ſuperfl. hingegen führet ſich als eine ſcharffe Diſſonantz auff, und hat nicht ſelten die 7me, zuweilen auch die ſyncopirende 2de bey ſich. Im 5. Caſu behält die 6ta maj. wiederum die Natur einer conſonirenden 6te, mit ihren gewöhnlichen Accompagnement der 3e. Die 7ma min. defic. aber nimmt die völlige Natur der diſſonirenden 7me an, und wird natürl. mit 3a u. 5ta min. accompagniret. Im letzten Caſu wird die 6ta ſupertl. ungeachtet ihrer Härtigkeit, gleichfals als eine conſonirende 6te von der ſie den Namen führet, tractiret. Die diſſonirende 7*ma* maj. hingegen bleibet bey

ihrer

(h) Von Conſonantien und Diſſonantien beſiehe nechſtfolgenden § 23. ſeqv. Vom Tractament und vollſtimmigen Accompagnement aber der Con- und Diſſonantien wird in nechſtfolgenden zwey Capiteln weitläufftig gehandelt werden.

(i) Wer

ihrer syncopirenden Natur und gewöhnlichen Accompagnement der 3e und 5te. (i)

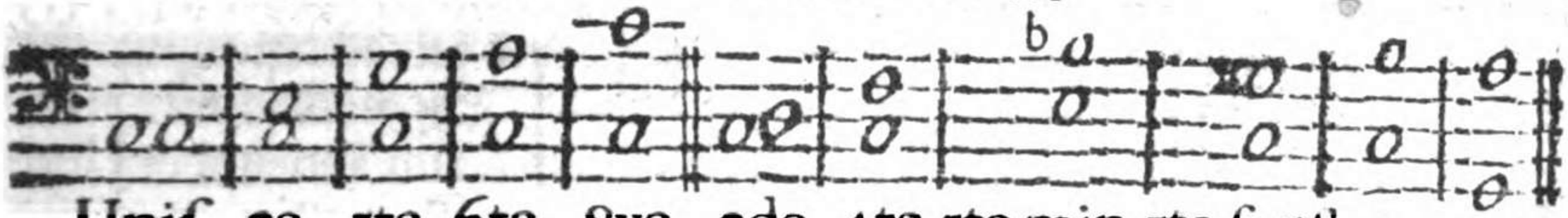
§. 23. Wir schließen unsere Parenthesin, und betrachten nunmehro die Eintheilungen der Musicalischen Intervallen. Sie werden aber überhaupt in Consonantien, oder **Wohlklingende**, und Dissonantien oder **Ubelklingende**, abgetheilet. Die Consonantien seynd die 3ta 5ta 6ta und 8va zu welcher letzten sich auch der Vnisonus zehlet. Sie werden **Wohlklingend**, genennet, weil sie bey **Zusammen-Anschlagung** beyder Tone des Intervalli dem Ohre nicht verdrießlich, sondern vielmehr angenehm fallen. Die Dissonantien seynd die 2da 4ta 5ta *min.* (k) 5ta *Superfl.* 7ma und 9na. Ungeachtet nun bey heutiger Music die Dissonantien das Allerschönste ausmachen, so hat man sie doch **Ubelklingend** getauffet, weil sie bey dem ersten Anschlage das Ohr zubeleidigen scheinen, und dahero erst durch gewisse Kunst-Griffe zum Wohl-Klange müssen gebracht, und *resolvi*ret werden.

§. 24 Die-

(i) Wer alles bißherige wohl inne hat, der kan gar wohl die Natur, den Unterscheid und das Accompagnement aller in der gantzen Music vorkommenden Con-und Dissonantien gründlich erkennen und practiciren lernen, ohne weder die Solmisation, noch die alten 3. Genera Musices, (von welchen unten ein mehres,) hierinnen zu Hülffe zu nehmen. Wenn die Herrn Solmisatores unser ehrliches a. b. c. so wohl als wir zu practiciren wüsten, so würden sie davon eine gütigere Meinung fassen. Kurtz zu sagen: es heißet in dieser Controvers, Consvetudo altera Natura; Wer sich einmahl von Jugend auf, an das ut, re, mi, fa, gewöhnet, der meinet, es stecke nothwendig das gantze Heil der Music darinnen. Indeß sehen wir heut zu Tage viel brave Virtuosen in Lebens-grösse vor uns, welche die Solmisation in geringsten nicht verstehen, und uns gleichwohl die allerschönsten Sachen vorsingen, vorspielen, vorcomponiren, und die regulirtesten und schwehrsten Themata künstliche Fugen, und doppel Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleich wohl so halßstarrig seyn, und sagen, man könne ohne die Solmisation kein vollkommener Musicus seyn? Und wenn man denn gantze Stunden mit denen allereifrigsten Solmisatoribus pro und contra disputiret, und alle vorgelegte Solmisations-Problemata nach dem Hochdeutschen A. B. C. richtig solviret, so läufft es doch wohl zu letzt auff den appendicem propriæ Confessionis hinaus: quot in verbis, simus faciles, modo &c.

(k) Wir zehlen hier die 5ta min. gleichfals unter die Dissonantien, weil sie iederzeit ne-

Conſonantiæ. Diſſonantiæ.



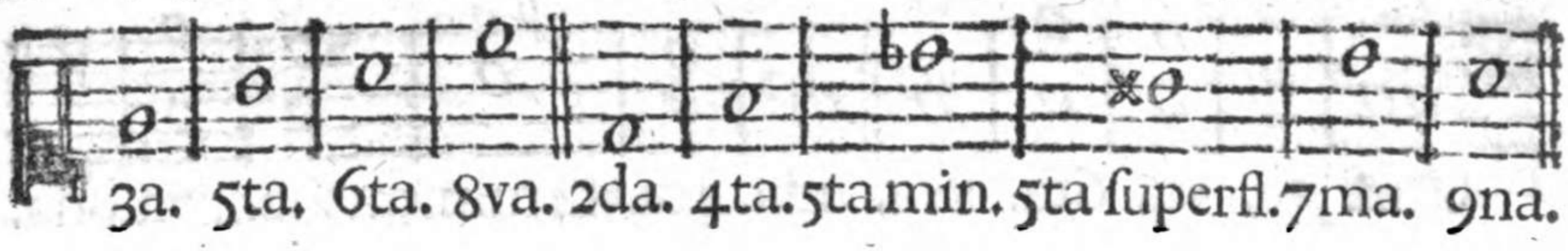
Unif. 3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta ſupfl. 7a. 9na.

§. 24. Dieſe Con- und Diſſonantien mag man nun zu dem Fundamental-Clave in der andern, 3ten, oder 4ten Octave des Claviers anſchlagen

neceſſario reſolviren, i. e. einen halben oder gantzen Ton unter ſich gehen muß, (welches wohl von niemanden kan geläugnet werden, man müſte denn in gewiſſen Fällen die reſolutiones Theatrales, nicht kennen.) Dieſe reſolutio indiſpenſabilis aber iſt wohl das allerſicherſte Kennzeichen einer wahren Diſſonanz: dahero der gemeine Einwurff, welchen man ſonſt auch der unſchuldigen 4te zu machen pfleget: daß nemlich die 5ta perfecta bey der 6te ſich gleichfals als eine Diſſonanz aufführe, und doch eine Conſonanz ſey; gar nichts darwider beweiſet. Denn wer zwinget doch die 5t. perfect dazu, wenn ſie ſich freywillig in die Sclaverey neben der 6te begiebet? ſie kan ja vor ſich alleine gegen den Baſſ-Clavem. iederzeit ohne Feſſel, als eine Conſonanz erſcheinen, und brauchet ſodenn keiner reſolution: Die 5ta min. hingegen darff ſich ſo wenig ohne darauf folgende reſolution gebrauchen laſſen, als andere unſtreitige Diſſonantien der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr iſt es, daß ſie nicht iederzeit muß præpariret werden, oder vorhero liegen; allein das machet ſie zu keiner Conſonanz, weil ſolches auch der 4te und 7me gemein iſt, welche wir doch vor unſtreitige Diſſonantien halten. Ziehen wir ferner das Gehöre dabey zu rathe, ſo wolte ich es demjenigen eher verzeihen, welcher bey Gegeneinanderhaltung und bedächtlicher Anhörung der 4tæ perfect. und 5tæ min. die erſtere vor eine Conſonanz, und im Gegentheil die letztere vor eine Diſſonanz hielte, als welcher umgekehrt die 4te vor eine Diſſonanz ſchelten, und die 5ta min. darneben zur Conſonanz erheben wolte: in meinen Ohren diſſonirt die letztere allzeit mehr als die erſtere. Daß aber die 5ta min. in der Muſic auf angenehme Art kan gebrauchet werden, ſolches wiederfähret auch allen übrigen Diſſonantien, und eben in dieſem Verſtande pflegen wir zu ſagen, daß die, denen Alten ſo hart vorgekommene Diſſonantien bey unſerer heutigen Muſic, das ſchönſte ausmachen. Indeß iſt nicht zu läugnen daß wir in praxi gleichwohl alle auf einerley Art mit dem Intervallo der 5ta umgehen; dahero verliehret die edle

Muſic

gen, ſo verändern ſie (außer dem Uniſono, welcher in die Octave verändert wird.) ihre Nahmen nicht. Folgbahr ſtünden ſie einer 8ve höher alſo: (l)





§. 25. Die Conſonantien werden wiederum eingetheilet in Conſonantias perfectas oder Vollkommene, und imperfectas oder Unvollkommene Conſonantien. Die Perfectæ ſeynd die 5te und 8ve welche man aus zweyerley Urſachen Vollkommen nennen mag: Erſtlich, weil nach der Mei-

---

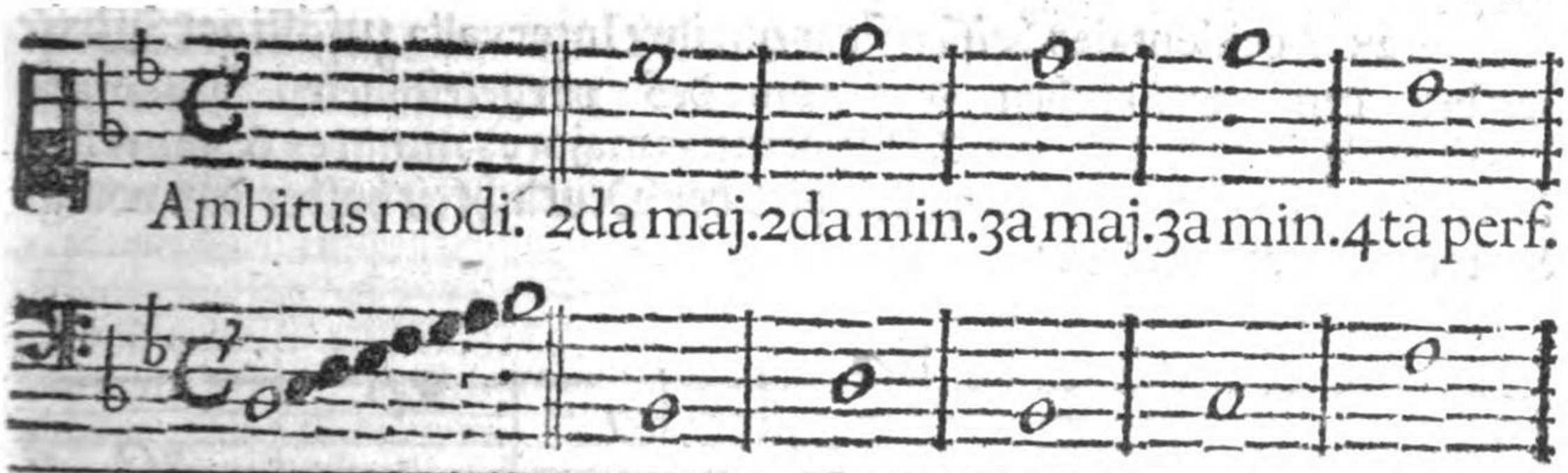
Muſic weiter nichts dabey, man mag die unſchuldige ♮ den bloſſen Nahmen nach, (wenn man ſie ſonſt en Maitre zu tractiren weiß,) gleich vor eine Conſonanz, Diſſonanz, oder gar vor einen Hermaphroditen tauffen, wofern dieſer muthwillige Streit auf andere Art nicht zu vergleichen wäre. De Quarta perfecta idem ſit Judicium.

(l) Diejenigen, welche die Künſte gern mit vielen Terminis technicis überhäuffen, pflegen die Con- u. diſſonantien einzutheilen in ſimplices compoſitas, bis-compoſitas, ter-compoſitas, quater-compoſitas &c. Simplices nennen ſie, wenn die Intervalla nicht eine Octave überſteigen; Compoſitas, wenn ſie nicht zwey Octaven überſteigen; bis-compoſitas, wenn ſie nicht drey Octaven überſteigen u. ſ. f. Dergleichen Terminos technicos in Büchern hiſtoricè durchzuleſen, wenn man albereit in der Kunſt geſetzt iſt, und ſich den Kopff nicht mehr damit verwirren darff, iſt endlich einem noch zu verzeihen, (wiewohl dergleichen überflüßige Kunſt-Wörter noch alle Tage Schockweiſe könten erdacht werden, wofern etwas daran gelegen wäre:) Wer aber bey Unverſtändigen mit ſolcher vermeynten Gelehrſamkeiten prahlen, und nur damit fein fremde reden will, da doch ſonſt nichts hinter ihm iſt, (wie diejenigen thun, welche bey Leibe niemahls auf Lateiniſch ſagen: Tertia minor, Major, Quarta, Quinta, Sexta &c. ſondern fein Alt-Griechiſch: Semi-Ditonus, Ditonus, Diateſſeron, Diapente, Hexachordum &c.) die machen es natürlich, wie die Charlatans auf denen Jahrmärckten, welche denen Bauren die vortreffliche Wurtzel Radix, ſo auf dem güldenen Berge Mons wächſet, vor eine überirrdiſche Rarität verkauffen.

Meinung der Alten die Anschlagung einer eintzigen 5te und 8ve das Ohr auff einmahl so vergnüget, daß es niemahls zwey 8ven und zwey 5ten ejusdem speciei nach einander zu hören verlanget. (m) Zum andern weil diese beyden Consonantiæ, (als Consonantiæ) keiner Veränderung unterworffen; denn so bald man sie in Majores, oder Minores verändert, so werden sie Dissonantiæ.

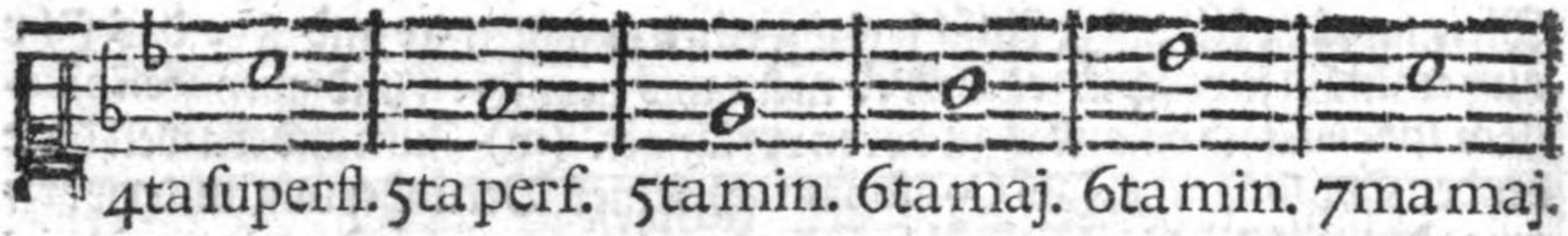
§. 26. Die Consonantiæ imperfectæ seynd die 3e und 6te. Man kan sie ex oppositо der vollkommenen Consonantien aus zweyerley Ursachen unvollkommen nennen, erstlich weil sie das Ohr nicht auff einmahl so vergnügen mögen, daß es deren nicht viele nach einander anhören könnte; zum andern, weil sie der Veränderung unterworffen, und bald als Majores, Minores und Superfluæ ihre Dienste erweisen müssen, ohne die Natur einer Consonantz zu verändern.

§. 27. Alle Con- und Dissonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales, und accidentales. Naturales heissen sie, wenn sich ihre Intervalla schon in dem natürlichen Ambitu des vorgezeichneten Systematis befinden, sie mögen nun an sich selbst majores, minores, oder Superfluæ seyn. *e.g.*



Ambitus modi. 2da maj. 2da min. 3a maj. 3a min. 4ta perf.

(m) Diese Raison ist zwar bey dem 5ten Verboth hinlänglich; Die Octaven aber kan das Gehöre in gewissen Fällen gar wohl vertragen, wenn man sonst damit umzugehen weiß, und keinen abusum daraus machet. Also thun sie, z.E. guten Effect, wenn die Saiten-Instrumenta ein wohl-inventirtes Bass-Thema all'Ottava mitspielen, oder wenn in Stylo Theatrali eine eintzeln Vocal-Stimme, mit einem saubern Piano der Instrumente, all'Ottava alta begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr seynd, da diese 8ven, gleich dem bekannten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, als Unisoni, und nicht mehr, als Octaven betrachtet werden.







§. 28. Accidentales heiſſen ſie, wenn ihre Intervalla zufälliger Weiſe wieder den natürlichen Ambitum des vorgezeichneten Syſtematis durch ein ♯. b. oder ♮ in Con- & Diſſonantias majores, minores & Superfluas verändert werden. Wir wollen hier der Deutlichkeit halber das vorige Syſtema modi behalten:

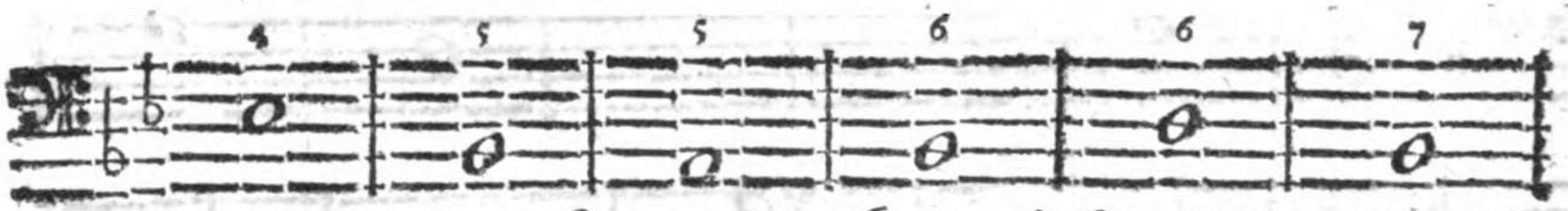


§. 29. Itzo fraget ſich endlich, auff was Arth man alle bißherige Intervalla, oder Con-& Diſſonantias naturales & accidentales in dem mit Ziffern bezeichneten General-Baſſe anzudeuten pflege? Antwort: Die Naturales werden über denen Noten mit ſchlechten Ziffern angedeutet, als 2.3.4.5. 6. 7. 8. 9. übrigens iſt nichts daran gelegen, ob ſie wegen des vorgezeichneten Syſtematis modi, majores, minores oder Superfluæ werden. Folgbar würden die in §. 27. angegebene Con- & Diſſonantiæ naturales alſo bezeichnet ſtehen:

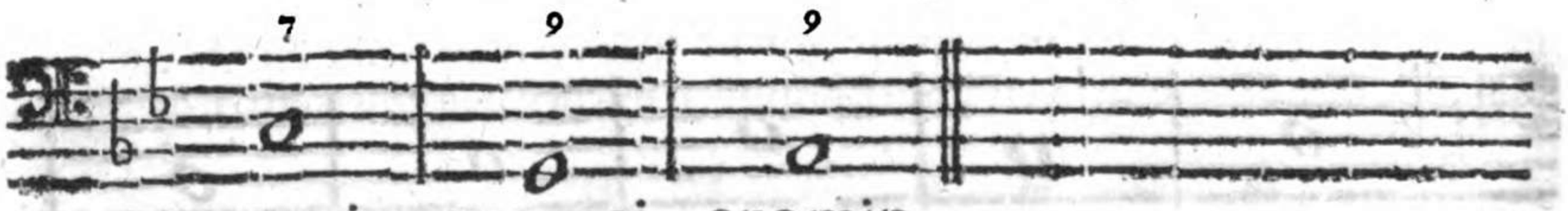
§. 30.



2da maj. 2da min. 3a maj. 3a min. 4ta perf.
c. dis. d. dis. f.

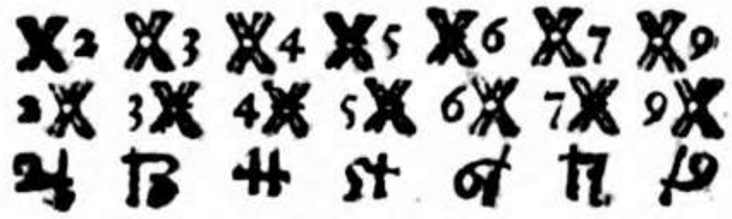


4ta maj. 5ta perf. 5ta min. 6ta maj. 6ta min. 7ma maj.
a. f. dis. g. b. a.



7ma min. 9na maj. 9na min.
b. a. b.

§. 30. Die Con- & Dissonantiæ accidentales aber müssen wegen Veränderung des Modi, ihre Ziffern auf besondere Arth von denen Naturalibus unterscheiden. Und zwar wann sie wieder das vorgezeichnete Systema modi, majores oder Superfluæ seyn sollen, so wird denen Ziffern ordentlicher Weise ein, (den Clavem iederzeit umb einen halben Ton) erhöhendes ✕ entweder vor- oder nach gesetzet, oder sie werden auch mehrer Deutligkeit halber, statt dieses dabey stehenden ✕ mit einen Strich durchstrichen. Also seynd folgende drey Arthen der Bezeichnung, von einerley Geltung:



§. 31. Sol-

§. 31. Sollen aber die Accidentales **wieder das vorgezeichnete** Syſtema modi, minores oder Deficientes werden, ſo wird denen Ziffern ein, (den Clavem iederzeit um ein Semitonium minus) **erniedrigendes** b. moll, entweder **vor-** oder **nach** geſetzet; oder ſie werden gleichfals mehrer Deutligkeit halber, mit dieſem ♭ moll durchzogen. Alſo ſeynd folgende drey Arten der Bezeichnungi, wiederum von einer ley Geltungi:

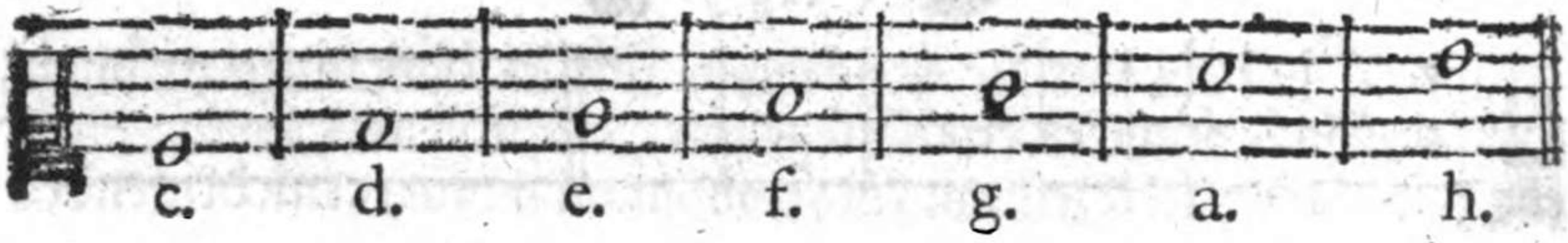
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
2♭	3♭	4♭	5♭	6♭	7♭	9♭

§. 32. Das ♮ wird denen Ziffern gleichfalls bald ſtatt des **erhöhenden** ♯ bald ſtatt des **erniedrigenden** b. mollis **vor-** oder **nach** geſetzet, oder es werden auch wiederum die Ziffern mit eben dieſem ♮ durchzogen. Folgbar ſeynd die folgenden Bezeichnungen wieder von einerley Geltung.

♮2	♮3	♮4	♮5	♮6	♮7	♮9
2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮
2♮	3♮ (n)	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮

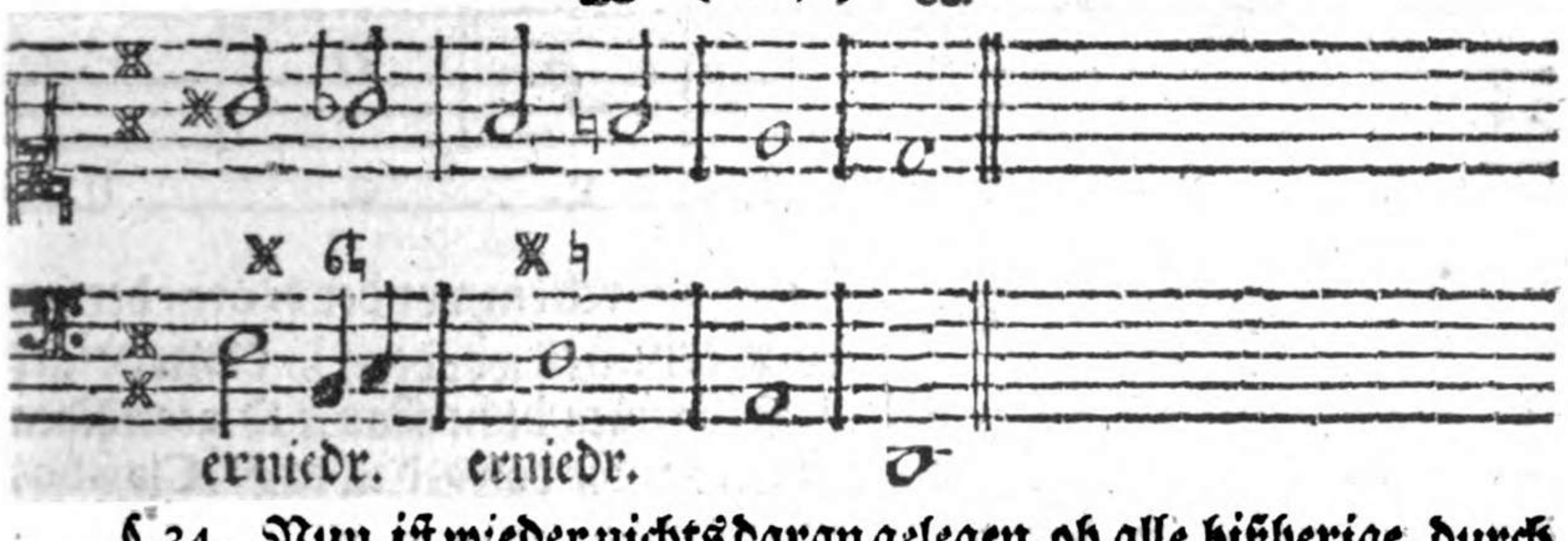
§. 33. Den Unterſcheid aber genau zu bemercken, wenn dieſes, pur Diatoniſche ♮ den Clavem ſtatt des ♯ **erhöhet**, oder ſtatt des b. mollis **erniedriget**; ſo ſtelle man ſich nur die 7. Diatoniſchen Claves vor, wie ſolche auf denen Lineen natürlich und ohne Bezeichnung eines ♯ oder b. mollis folgen: e. g.

(n) Insgemein werden die 3a maj. und min. auch nur mit einem einzeln ♯. ♮. und ♭ über der Note angedeutet. Sonſt aber muß man ſich in Bezeichnung der Ziffern des General-Baſſes, nach der Landes-Art richten; in welcher Abſicht auch in obigen §§. die ſowohl bey uns, als bey andern Nationen gebräuchliche Arten der Signaturen angegeben worden.

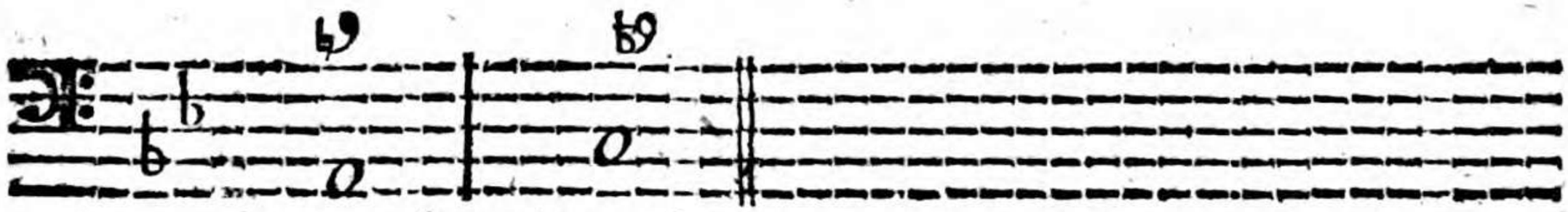


So offt nun einer von diesen 7. Clavibus durch ein, vor der Note oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes ✕ erhöhet worden, so erniedriget ihn das darauf folgende ♮ wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder herunter. So offt aber einer von gedachten 7. Clavibus durch ein, vor der Note, oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes b. moll erniedriget worden, so erhöhet ihn das darauf folgende ♮ wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder hinauf. Man kan aus folgendem Exempel den Unterscheid der Erhöhung und Erniedrigung dieses ♮ sowohl in der Ober-Stimme, als denen darüber gesetzten Signaturen bemercken:





§. 34. Nun iſt wieder nichts daran gelegen, ob alle bißherige, durch das ♯. b. und ♮. angegebene Con- & Diſſonantiæ Accidentales, von ohngefehr Majores, Minores, Superfluæ oder Deficientes werden; weil es hier wiederum von dem vorgezeichneten Syſtemate modi dependiret. Folgbar würden die in vorhergehenden §. 28. geſetzten Con- & Diſſonantiæ Accidentales im General-Baſſ alſo bezeichnet ſtehen:



In diesen Exempeln sehen wir, daß die über der ersten und 3ten Note hier gleichgültige, oder beyde erhöhende Signaturen ♭ und ♯ zweyerley Dinge angeben, nemlich die erste deutet 2dam maj. an, die andere aber 2dam Supertluam, warum? Die erste Note (nemlich d) hatte im vorgezeichneten Systemate modi nur 2dam minor: Dis, also kunte, die ♯ den Clavem nicht mehr als um einen halben Ton erhöhen, waraus 2da maj. e. entstunde: hingegen hat die 3te Note *B.* die natürliche 2dam maj. *C.* schon in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also muste nothwendig die erhöhende ♯ selbige noch um einen halben Ton höher setzen, woraus 2da Supertlua Cis, entstunde. Man halte auf gleiche Art die 8te Note gegen die 10te, und die 11te gegen die 13te, so wird sich eben diese raison finden. Das b. moll anlangend, so sehen wir die 15te und 16te Note, beyde mit der ♭ bezeichnet, da sie doch über der erstern *7mam min.* über der andern aber *7mam min. defic.* angiebet, warum? Die erstere Note *B.* hatte im vorgezeichneten Systemate modi, schon natürlich die *7mam min. a.* also kunte die ♭ selbige nicht mehr als um einen halben Ton, nemlich in *7mam min. as* erniedrigen; hingegen hatte die letztere Note A. schon die *7mam min. g.* in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also muste nothwendig die allzeit erniedrigende ♭ selbige noch einen halben Ton tiefer in *7mam min.* defic. versetzen. Und so in denen übrigen Casibus.

§. 35. Biß hieher möchte man zu einer theoratischen Erkäntniß aller Signaturen des General Basses gelanget seyn: wie aber ein Anfänger eben diese Signaturen practice, mit leichter Mühe über denen Noten, oder auf seinem Claviere finden solle, (zumahl wo das Systema modi, mit 𝄪 𝄪 und ♭♭ wohl verbrähmet ist,) dieses dürffte noch bey manchen

einige

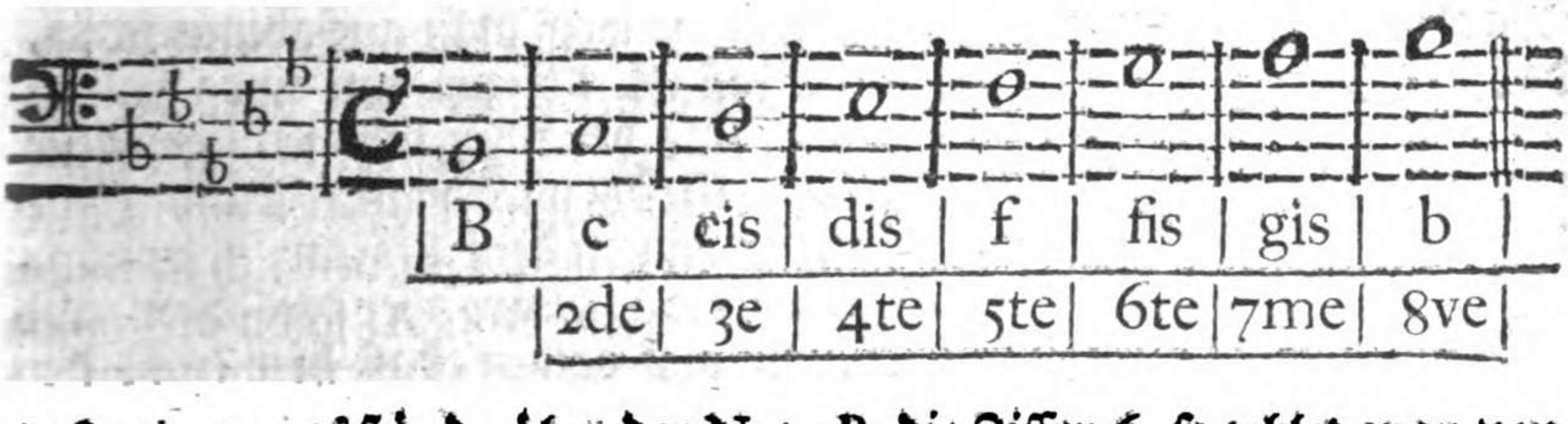
einige Schwürigkeit verursachen. Es ist aber an sich selbst die leichteste Sache von der Welt, wofern man nur (1) das vorgezeichnete Systema, oder die mit ✕ ✕ und b b bemerckten claves wohl in Augenschein nimmet. (2) Die gradus der Intervallorum nach denen Lineen richtig abzehlet, wie oben gelehret worden. Wir wollen zu dem Ende in folgenden 2. Modis wenige Exempel geben, wornach man in allen übrigen, leichten und schwehren, ja in den allerschwehrsten Modis Musicis, ohne Mühe verfahren kan:



B. moll.

Fis dur.

§. 36. Erstlich nehmen wir den Modum B. moll, und bildet sich hier ein Anfänger vor allen Dingen die 8vam seines vorgezeigneten Systematis wohl ein, welches denen Lineen nach, und auff dem Claviere also lautet:



Gesetzt nun, es stünde über der Note B. die Ziffer 6. so zehlet man von dem B. an, 6. gradus auffwerts, da findet sich im 6ten gradu das fis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 6♮ so weiß man schon aus obigen, daß hier das ♮. den in Systemate modi befindlichen Clavem um einen halben Ton erhöhet, also wäre solchenfals das g. (als der über sich nechstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 6♮ Gesetzt wiederum, es stünde über der Note: cis, die Ziffer 9. so zehlet man von diesen Cis

an, 9. gradus aufwerts, da findet sich im 9ten gradu: Dis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: ♭9, so weiß man wiederum aus obigen, daß das b den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, und also wäre solchemfals das D, (als der unter sich nechstgelegene chromatische Clavis) die verlangte ♭9. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth.

§. 37. Bey dem Modo Fisdur bildet man sich wiederum die 8vam Systematis, nach denen Lineen und dem Claviere wohl ein:



Gesetzt nun, es wäre über der Note B. die Ziffer 4. befindlich, so zehlet man von diesen B. 4. gradus anffwarts, da findet sich: dis, zur 4te. Wäre aber die Ziffer also gezeichnet: ♯4, so weiß man aus obigen schon, daß das ♯ den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erhöhet, also wäre hier das e, (als der über sich nechstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte ♯4. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note Fis. die Ziffer 7. so zehlet man von dem Fis an, 7. gradus auffwarts, da findet sich das F. zur 7me. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: ♮7. so weiß man wiederum aus obigen, daß hier das ♮ den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, folgbar wäre hier gleichfals das e, (als der unter sich nechstgelegene Chromatische Clavis) dieverlangte ♮7. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth; wobey nochmahls zuerinnern, daß ein vor der Bass-Note selbstständes ♯. ♮. oder b. niemahls eine Veränderung in Abzehlung der Graduum verursachet, sondern man fähet vor wie nach, von der Linee oder von dem Spatio, worauff die Note stehet, auffwarts an zuzehlen, biß man die verlangte Signatur entdecket.

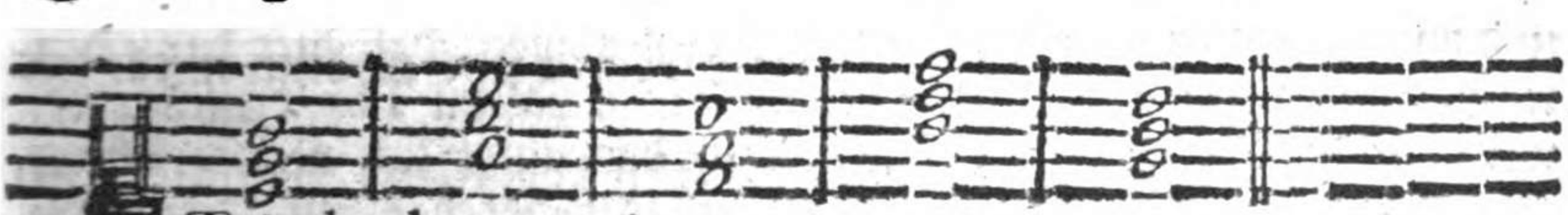
Das

Das II. Capitel
Von
denen ordentlichen Accorden,
und
wie selbige denen Incipienten nutzbahr beyzubringen.

§. 1.

Bißhero haben wir von dem Wesen und Eintheilungen der musicalischen Intervallen, oder Con- und Dissonantien gehandelt; hinführo werden wir von deroselben Gebrauch und würcklichen Zusammensetzung einer völligen Harmonie zu reden haben.

§. 2. Die erste und vornehmste Zusammensetzung vieler Consonantien, woraus eine Musicalische Harmonie entspringet, ist die, allen Musicis Trias harmonica, oder eine aus drey Stimmen zusammen gesetzte harmonie, welche bestehet in der Basi, (dem fundamental-Clave) Tertia und Quinta. e. g.



Triades harmonicæ.

§. 3. Von dieser Triade harmonica, pfleget man mit Recht zu sagen, sie seye dergestalt vollkommen, daß wenn man auch hundert und mehr Stimmen dazu componiren wolte, so können sie alle nichts anders, als

als eine in höhern oder tieffern Octaven geſchehene **Wiederholung** eben dieſer Triadis ſeyn; dahero wer die 4te Stimme zur Triade harmonica erfinden will, der fänget von der **Vermehrung** der baſeos an, die man nemlich in der Octava **wiederhohlet**, und alsdenn wird ſie getauffet: Trias harmonica aucta, die vermehrte Trias harmonica; welche man ſonſt auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen *ACCORD*, oder ordinairen (a) Satz und Griff, zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Muſic ſeynd folgende:



§. 4. Dieſe ordinairen Accorde ſeynd die erſten Exercitia practica vor einen Incipienten, welcher auf dem Clavier gar keine, oder ſehr wenige Principia hat. Man läſſet ihn derowegen ſelbige zu iedweden von dieſen 7. Clavibus, bald in der Ordnung, bald ohne Ordnung ſo lange ſuchen, und wiederhohlen, biß er ſie insgeſamt in der Fauſt hat, und ohne Anſtoß weiß, was zu iedem Clave die 3a 5ta und Octava ſey: alsdenn iſt es Zeit weiter zu gehen.

§. 5. Weil nun bey iedweden von dieſen Accorden 3. Haupt-Stimmen über dem Baſſ. Clave ſich befinden, nemlich die 8va oder vermehrte Baſis, die 3a und 5ta, ſo iſt auch natürlich, daß dieſe 3. Stimmen in der Ordnung 3 mahl können verwechſelt werden, nemlich, einmahl die 5te oben,

(a) Zum Unterſcheide der Extraordinairen Accorde, wovon das folgende Capitel handelt.

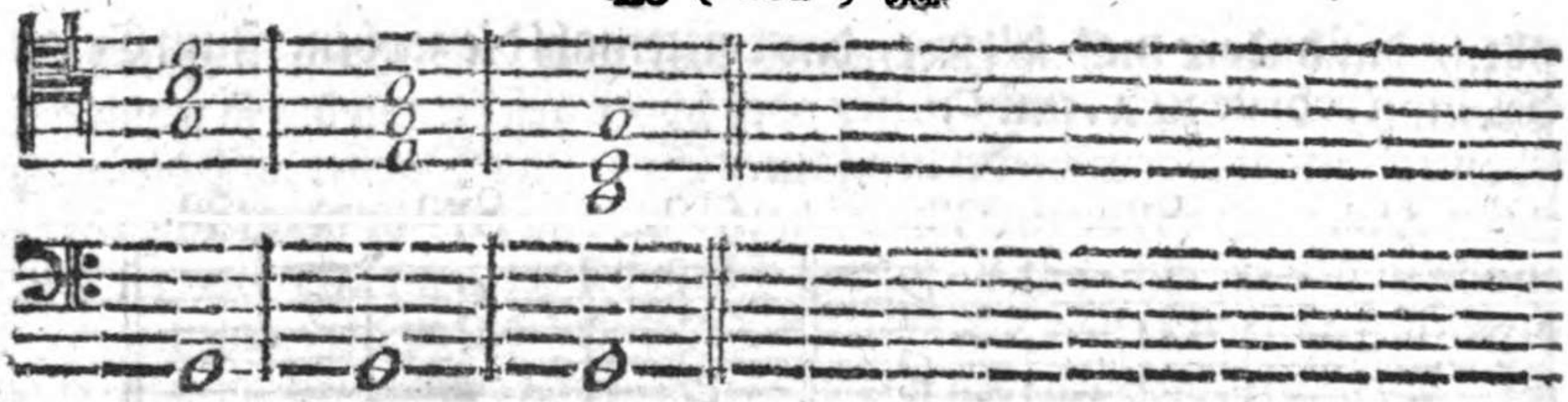
oben, das andere mahl die 8ve, das drittemahl die 3e oben. Zum Exempel, die Accorde zu A. und C.



§. 6. Diese dreyfache Verwechselung der obersten Stimmen eines Accordes, nennet man sonst: Die drey Haupt-Accorde. Auf diesen beruhet sehr viel im General-Basse, und können sie bey ermangelnder gut. ter Anführung, eben so viel Schwürigkeiten verursachen, als sie hingegen die Sache leichter machen, wofern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 7. Man exerciret also gemeldte drey Haupt-Accorde dergestalt durch obige 7. musicalische Claves, daß man sie durch alle Octaven des Claviers, bald in der Höhe, bald in der Tieffe, bald ordentlich, bald ohne Ordnung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord G wohl exerciren, so saget man dem Scholaren, daß sich selbiger vielfältig in denen vier gestrichenen Octaven befinde; und also gehet man alle Accorde zu gedachtem Clave G. durch das gantze Clavier rück- und vorwarts folgender massen durch, ohne selbige auf das Pappier zu schreiben.

§. 8. ...



§. 8. Hat man dieſes in der Ordnung wohl exerciret, ſo fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Zum Exempel, er ſolle den Accord zu G. anſchlagen, da die 5te oben, und zwar in der zwey geſtrichenen Octave des Clavieres: Ferner in der eingeſtrichenen Octave des Clavieres, da die 8ve oben: in der zweygeſtrichenen Octave, da die Tertie oben: in der eingeſtrichenen Octave, da die Tertie oben ꝛc. Man wechſele ſo offt mit dieſem Accord, biß man ſiehet, daß er ſich durch alle Octaven des Clavieres fertig in der Fauſt befindet.

§. 9. Wie man nun mit dieſem Clave G. verfahren, eben ſo verfähret man mit denen übrigen 6. Clavibus der Muſic, (a) welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühſam ſcheinet, ſo giebt es doch denen Incipienten auf dreyfache Art einen ungemeinen Vorſprung. Denn erſtlich bekommen ſie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Baſſ im Kopff, ehe ſie einmahl dieſen anfangen: Hiernechſt wiſſen ſie bey dem würcklichen Anfange deſſelben, die zu iedem Clave gehörigen 3en, 5ten, 8ven ꝛc. albereit auswendig, und können alſo vollkommene Attention auf die nothwendigen Regeln haben. Drittens iſt es ihnen bey fernern Progreſſen einerley, ob ſie die harmonie in der Höhe oder in der Tieffe ſuchen ſollen, und gehet ihnen nicht, wie manchen unglücklichen Scholaren, welche endlich von ihrem Maitre eine Zeile General-Baſſ mit groſſer Mühe,

(a) Wer einen tüchtigen Scholaren hat, kan dergleichen Exercitium durch alle zwölff Chromatiſche Claves oder halbe Tone, mit ihm anſtellen. Will man nun über iedweden Clave zugleich die Abwechſelung der darüber ſtehenden 3e major. und minor. mitnehmen, ſo gehet man ſolcher geſtalt alle 24. Triades harmonicas, und folgbar alle in der Natur befindliche ordinaire Accorde durch.

Mühe, und ohne Judicio erlernet, ſo bald aber, als ihnen in eben dem Exempel, die Hand etwas tieffer oder höher geſetzet wird, ſo ſeynd die ſchon erlernten Noten wiederum lauter Spaniſche Dörffer, und dieſes zu ihren gröſten Schaden und Aufenthalt. Weiln alſo in dergleichen Methode und Exercitio ein vielfacher Nutz verborgen; als werden wir durch den gantzen erſten Theil dieſes Tractates dabey verbleiben.

§. 10. Biß hieher haben wir bey einzelnen Accorden mehr das Clavier, als den General-Baß ſelbſt exerciret; nunmehro erſt fänget man an, dem Incipienten gantze Zeilen von unterſchiedenen auf einander folgenden Accorden vorzuſchreiben, wozu folgendes Exempel dienen kan:



§. 11. Bey Anfang dieſes Exercitii nimmt man hauptſächlich zwey Regeln in acht. Die erſte Regel iſt: Daß in der Muſic überhaupt niemahls zwey Stimmen mit einander in Octaven oder 5ten fortgehen dürffen. Alſo würde das nur gegebene Exempel folgender maſſen gantz vitiös geſpielet, weil die Ober-Stimme das einemahl mit dem Baſſe in lauter Octaven, das andere mahl in lauter 5ten einhergehet, welches ſonderlich in denen äuſſerſten Stimmen zu vermeiden:



§. 12. Dieſe und andere ungeſchickte Gänge im General-Baſſe deſto leichter zu vermeiden, ſo mercket man ſich auch die andere Regel: nemlich,

daß man niemahls mit denen Händen unnöthige Sprünge machen, sondern so viel möglich mit sanffter Bewegung iederzeit den nechstgelegenen Accord suchen solle. Also wäre folgende Arth zu spielen wiederum vitiös und ungeräumt:



§. 13. Hingegen wird dieses Exempel auf alle folgende Arthen wohlgespielet: und zwar, weil wir das Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anstellen wollen, so fangen wir von dem Accorde an, da die Octave in der Ober-Stimme lieget, da denn die Connexion aller Accorde ohngefehr also gerathen möchte:



§. 14. Ein Anfänger muß eben diesem Haupt-Accord in der Tieffe des Clavieres versuchen; wobey einmahl vor allemahl zur Nachricht dienet, daß nichts daran gelegen, ob man die Baß-Noten, (sonderlich wann die Hände ein ander im Wege seynd,) eine Octave tieffer oder höher will nehmen, als sie stehen, oder ob man sie auch in würcklichen Octaven doppelt einher-

einhertreten laſſe. Wir werden von allen Exempel anführen, vorizo ſey es folgendes: (b)



§. 15. Nun verſucht man den andern Haupt-Accord, da die 3e obenlieget, und könte das Accompagnement ohngefehr alſo gerathen:



§. 16. Will man eben dieſen Haupt-Accord in der tieffen Octave verſuchen, ſo möchte es ohngefehr auf dieſe Art ausfallen:



(b) Es iſt bey Eingang des erſten Capitels erfordert worden, daß ein Incipiente des

 Gene-

§. 17. Nunmehro verſuchet man den dritten Haupt-Accord, da die te in der obern Stimme lieget, und zwar erſtlich in der hohen Octave:



§. 18. In der tieffen Octave könte es alſo folgen:



§. 19. Nunmehr iſt es Zeit, noch eine, bey dem Exercitio der ordinair Accorde ſehr nöthige Regel mit zu nehmen, und zuförderſt zu fragen, was in der Muſic, oder auf dem Clavier Motus rectus und motus contrarius ſey?

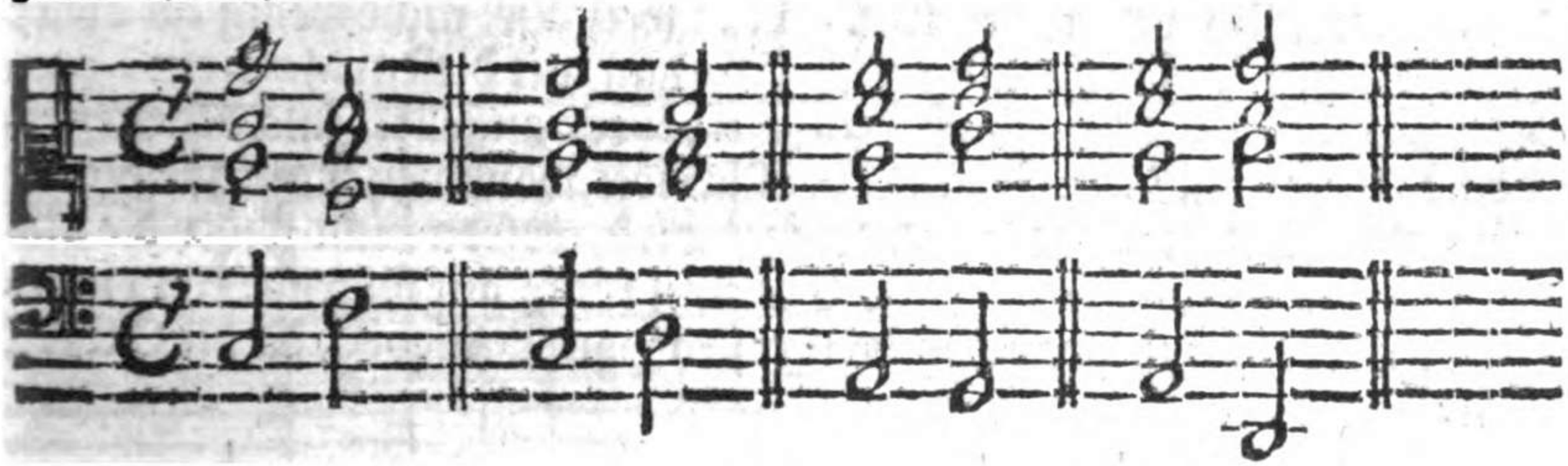
§. 20. Motus rectus, oder die gleiche Bewegung iſt, wenn beyde Hände auf dem Clavier ſich zugleich aufwerts, oder zugleich niederswerts bewegen, zum Exempel:

§. 21. Motus

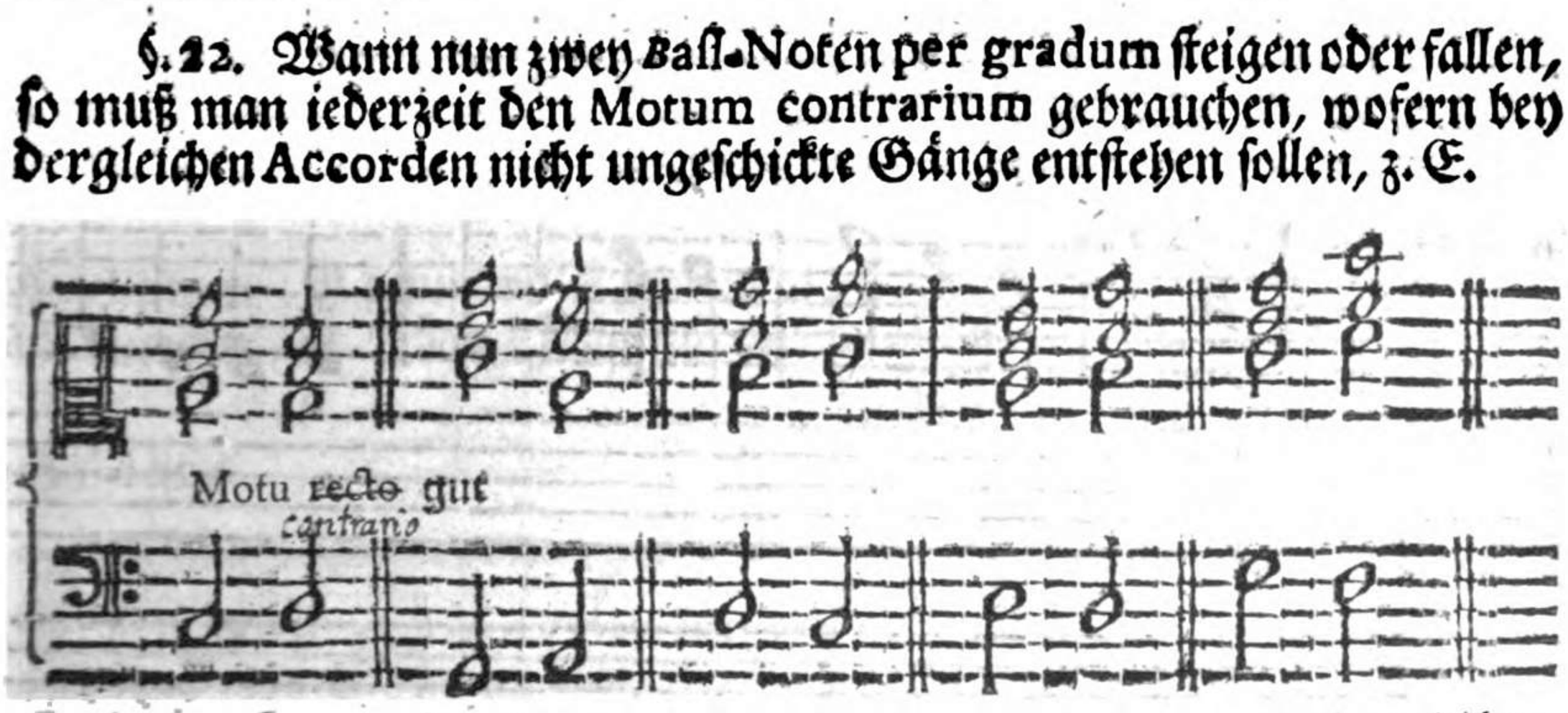
General-Baſſes, alle in demſelbigen vorkommende Claves ſignatas, oder vorgezeichnete Schlüſſel verſtehen ſolle: alſo werden in dieſen und folgenden Capiteln die Alt- und Tenor-Zeichen nicht incommod fallen.



§. 21. Motus contrarius, oder die Gegenbewegung iſt, wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zuſammen, oder von einander lauffen, zum Exempel:



§. 22. Wann nun zwey Baſſ-Noten per gradum ſteigen oder fallen, ſo muß man iederzeit den Motum contrarium gebrauchen, wofern bey dergleichen Accorden nicht ungeſchickte Gänge entſtehen ſollen, z. E.



§. 23. Ubers



§. 23. Uberhaupt iſt der motus contrarius im General Baſſe einer der gröſten Vortheile, wodurch man alle verdächtige Progreſſus mit dem Baſſe gantz ſicher vermeiden kan. Und weil alſo nicht wenig an dieſer Lehre gelegen, ſo iſt nicht undienlich, daß man mit dieſem Motu ein à parres Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anſtellet, und denen Incipienten hierzu ein eigen Exempel vorſchreibet, worinnen er auf alle Noten gar genau Achtung zu geben genöthiget wird, wofern nicht wider die Regel pecciret werden ſoll. Das Exempel konte auf folgende Art eingerichtet werden, und zwar aus dem erſten Haupt-Accord, da die Octava oben:

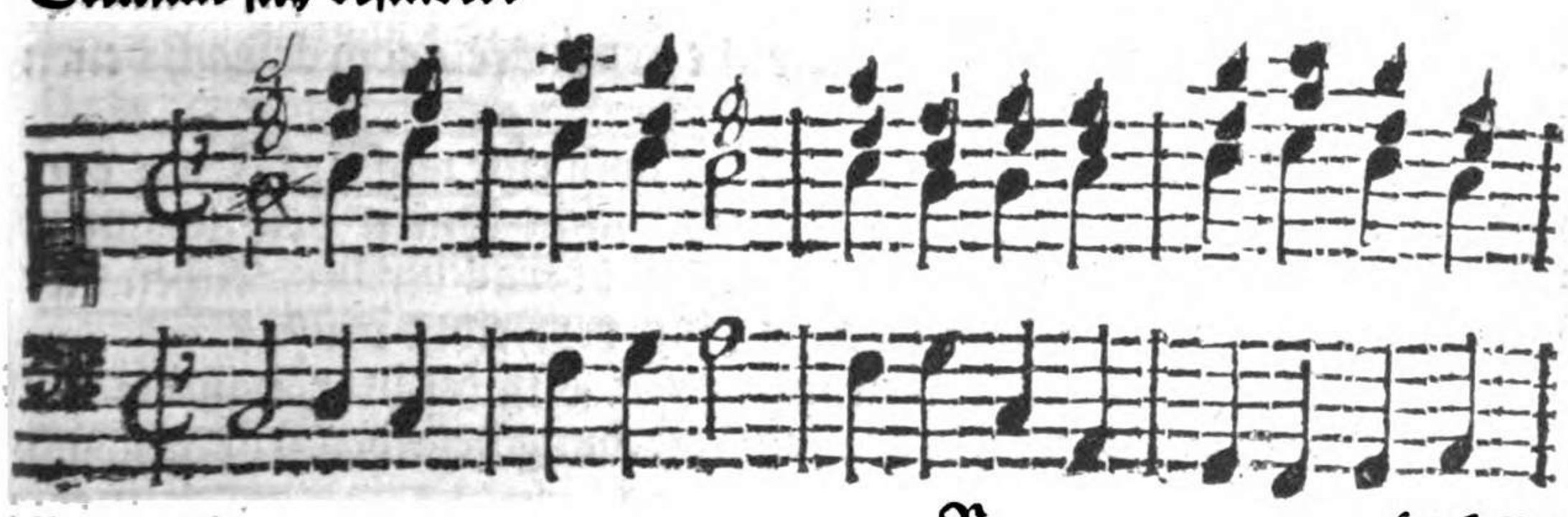


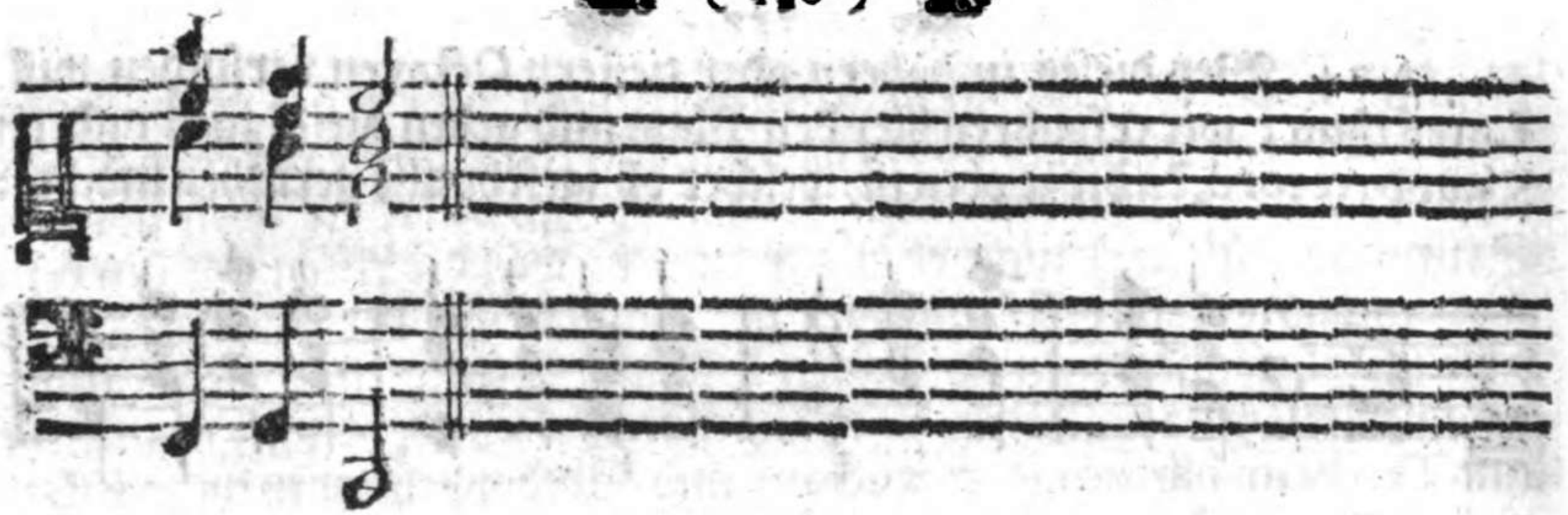
§. 24.

§. 24. Wer dieſes in höhern oder tieffern Octaven verſuchen will, kan es thun; wir erſpahren hier den Platz, und gehen gleich zum andern Haupt-Accord, da die 3e oben iſt, welcher ohngefehr alſo gerathen möchte:



§. 25. Dieſes kan man wieder in der tieffen Octave exerciren: wir aber gehen alhier zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der Ober-Stimme ſich befindet:





§. 26. Es kan auch dieſes gar leicht in der tieffen Octave probiret werden. Seynd nun alsdenn alle in dieſem Capitel vorgeſchriebene Exempel, durch die drey Haupt-Accorde dergeſtalt exerciret worden, daß man ſie fertig in die Fauſt gebracht, und nicht etwan auswendig gelernet, wie der Papagey ſein Liedgen; ſo iſt der erſte Grundſtein zum General-Baſſe geleget.

§. 27. Nur dieſes iſt hier noch zu erinnern, daß wenn in denen bißherigen Exempeln die Accorde der rechten Hand, durch und durch über den General-Baſſ geſetzet worden, es nicht die Meynung habe, einen Incipienten dahin anzuhalten, daß er accurat dieſe Accorde durch das gantze Exempel in eben der vorgeſchriebenen Ordnung behalten ſolle und müſſe: ſondern es iſt genug, daß ein Maitre ſeinen Scholaren nur die rechte Hand in denjenigen Accord ſetzet, welchen er tieff oder hoch anfangen ſoll, alsdenn läſſet er ihn ſelbſt weiter ſuchen, wie die harmonie auf einander folgen will. Ein Liebhaber aber ſtellet ſich obige Exempel zum Modelle vor, und informiret ſich ſelbſt daraus, wie alle ordinaire Accorde nach denen Regeln geſchickt zu tractiren ſeynd.

§. 28. Bey Ende dieſer Lehre fället noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollſtimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Baſſ überall bey dergleichen vierſtimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müſſe?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, ſo iſt bekannt, daß die alte Welt den General Baſſ nach der erſten Erfindung deſſelben ſehr ſchwach-

stimmig tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey stimmiges Accompagnement, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmgen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem Accompagnement vollstimmiger Instrumente mit der Triade harmonica simplici, und denen nöthigsten Essential Stimmen iedwedes musicalischen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrer Essential-Stimmen der musicalischen Sätze, dahero wurde das 4. stimmige Accompagnement mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl-regulirten Quatro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf Orgeln bey schwacher Music. von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwinder Bälle, nicht applicabel war: als wurde dieses 4. stimmige Accompagnement vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die einzige Bass-Stimme vor die lincke Hand, welche iedoch (wie oben gemeldet,) den Bass an solchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo sie nicht von der Geschwindigkeit der Noten und der Mensur, verhindert wird.

§. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (c) Accompagnement, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche albereit in

(c) Weil in selbigen denen Incipienten die Essential-Stimmen aller harmonischen Sätze, die unentbehrlichen Resolutiones aller Dissonantien, und die Regul-mäßigen Progressiones verschiedener Stimmen zugleich, nothwendig gelehret werden müssen; Dergleichen Künste sonst bey einem alzuvollstimmigen Accompagnement, (wovon wir gleich itzo handeln werden,) eines Theils inapplicabel, andern Theils aber nicht anders als ohne Ordnung, und unvollkommen tractiret werden können.

der Kunſt geübet, ſuchen gemeiniglich, (ſonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verſtärcken, und mit der lincken Hand eben ſo vollſtimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. biß 8. ſtimmiges Accompagnement entſtehet. Von dieſen iſt hier die Rede, und fraget ſich alſo, worinnen die Künſte beſtehen?

§. 31. So ſchwer, als dergleichen vielſtimmiges Accompagnement unexercirten zu ſcheinen pfleget, ſo leichte muß es hingegen denenjenigen fallen, welche den General-Baſſ auf oben angefangene Art wohl accompagniren lernen, wofern ſie nur einen einzigen Vortheil hierbey in acht nehmen, welchen wir hiermit deutlich erklähren wollen.

§. 32. Man bemühe ſich nemlich, nur die äuſſerſte Stimme der rechten Hand ſo geſchickt zu erfinden, daß ſie mit dem Baſſe ohne 5ten, 8ven, (e) oder ſonſt vitiöſe Progreſſen einhergehe, (wie oben gelehret worden,) die

---

(d) Je vollſtimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, ie harmoniöſer fället es aus. Hingegen darff man ſich freylich auf Orgeln, (ſonderlich bey ſchwacher Muſic und auſſer dem Tutti,) nicht zuſehr in das allzuvollſtimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beſtändige Gemurre ſo vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Inſtrumentiſten, nicht ſelten beſchwerlich fället. Das Judicium muß hierbey das beſte thun.

(e) Es fraget ſich: Ob man in Clavier-und andern Sachen vollſtimmiger Inſtrumente, dergleichen vitiöſe Progreſſen in denen partibus extremis, nicht durch die in der Compoſition bekannte Verwechſelung der Stimmen, entſchuldigen könne? Ich ſage nein dazu, weil dergleichen 5ten und 8ven nicht allein in die Augen, ſondern auch gar deutlich in die Ohren fallen, ſo lange ſie nemlich auf dem Inſtrumente ſelbſt, ſowohl als in dergleichen partitur, einmahl vor allemahl die äuſſerſten Stimmen verbleiben, folgbar man ſich hier die prætendirte Verwechſelung der Obern-mit der nechſten Mittel-Stimme, nur in Gedancken einbilden muß. Hingegen hat es mit einer realen Verwechſelung ſeparirter Vocal-und Inſtrumental-Stimmen gantz eine andere Beſchaffenheit, weil das Gehöre dergleichen Betrug propter differentiam vocum & Inſtrumentorum, diſtantiam loci, perſonarum &c. gar leicht paſſiren läſſet. Ich rede hier mit verſtändigen Muſicis, und alſo brauchet es keiner weitläufftigen Erklährung, ſonſt könte man ein gantzes Capitel von dieſer Materie ſchreiben.

die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord **unter sich nechstgelegene**, die linke Hand aber alle im Accord **über sich nechstgelegene** zwey biß drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich in geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden 5ten und 8ven zukehren, (*f*) so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künste iederzeit 6. 7. biß 8. stimmig ausfallen. Die Exempel machen die Sache klar.

§. 33. Gesetzt, wir hätten folgende 4. *Bass*-Noten vor uns: *a. d. g. c.* Hierzu solten die 4. Noten: e. f. d. e. zur Ober-Stimme der rechten Hand dienen. Nun finden wir zwischen dem leeren Raume (vacuo) dieser zwey äussersten Stimmen, von der Höhe des Soprani an, biß zu der Tieffe des Basses folgende mit schwartzen Noten bezeichnete Mittel-Stimmen:



(f) Weil sie von denen äussersten Stimmen verdecket, und also mit raison, durch die gewöhnliche Verwechselung der Stimmen, entschuldiget werden; wie es denn hier nach Lamberts Ausspruch, in oben gedachten seinem Tractat vom General-Bass heisset: Comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense pas, n'est pas une faute: Die Music ist allein vor die Ohren gemacht, also ist derjenige Fehler vor keinen Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Man muß aber auch acht haben, daß dergleichen Fehler die Ohren in der That nicht beleidigen, i. e. daß sie von ihren nechsten Stimmen so umgeben, oder von der Menge der Mittel-Stimmen so überschüttet werden, daß sie das Gehöre schwerlich oder gar nicht unterscheiden möge; sonst seynd sie allerdings,

Diese Mittel-Stimmen giebet man theils der rechten Hand, theils der lincken Hand zu; iedwede greiffet zu ihren nechstgelegenen Stimmen, bald mehr bald weniger, nachdem die Application der Hände, oder die Commodität des Accompagnisten es leiden will. Folglich würde hier das vollstimmige Accompagnement obiger 4. Noten ohngefehr also vor beyde Hände getheilet werden:



Oder:



§. 34. Will man die hohen Baß-Noten in der Tieffe nehmen, so bekommen beyde Hände mehr Platz, und das Accompagnement kan hier und dar vollstimmiger ausfallen, zum Exempel:



Oder:



§. 35. Hier-

(ich meyne, wenn sie fein treuhertzig in der Menge begangen werden,) unter eben diejenigen Grammaticalischen Fehler zu rechnen, welche nicht einmahl die Entschuldigung eines: errare humanum, oder menschlichen Versehens leiden.

§. 35. Hieraus iſt leicht zu erſehen, daß die gröſten Künſte eines ſehr vollſtimmigen Accompagnementes, bloß auf der Obſervation der beyden äuſſerſten Stimmen, und alſo auf denen Fundamentis eines regulirten vier ſtimmigen Accompagnementes beruhen. Wir wollen zu deſſen völliger Erläuterung aus obigen, in dieſem Capitel gegebenen vier ſtimmigen Exempeln etliche heraus nehmen, und mit Beybehaltung der Ober-Stimme zum Baſſe, ein vollſtimmiges Accompagnement daraus formiren: iedoch ſey uns erlaubet, die alda in 4tel Noten beſtehende beyden äuſſerſten Stimmen, alhier in lauter gantze Tacte zu verwandeln, damit ſich das mittlere vollſtimmige Accompagnement von beſagten äuſſerſten Stimmen deſto eher unterſcheiden möge.

§. 36. Dieſemnach würde das oben §. 13. befindliche Exempel vollſtimmig ohngefehr alſo lauten:



§. 37. Setzet man die rechte Hand höher, um einen vollſtimmigen Accompagnement mehr Platz zu geben, oder die Baſſ-Noten in der Höhe unverändert zu laſſen; ſo möchte das §. 15. oben befindliche Exempel alſo gerathen:

§. 38. Eben



§. 38. Eben so kan man es mit allen übrigen, oben befindlichen Exempeln probiren, wobey noch diese Regel mitzunehmen: Daß ie näher die Hände zusammen gehalten werden, (damit zwischen denen Mittel-Stimmen der rechten und lincken Hand, kein alzugrosser Raum, oder vacuum entstehe,) ie harmoniöser fället das Accompagnement aus. Dahero, wenn bey der Music albereit die Bässe mit Instrumenten so besetzet seynd, daß man nicht nöthig hat den General-Baß mit einhergehenden Octaven der lincken Hand zu verstärcken, so nimmet man lieber die tieffen Baß-Noten desto vollstimmiger in der Höhe, damit beyde Hände genauer an einander schlieſſen, und zugleich die harmonie mehr in denen acutis (hohen Tonen) extendiret werde. Das oben §. 25. befindliche Exempel mag uns hier zur Erläuterung dienen:

§. 39. Wie





§. 39. Wie es nun im vollſtimmigen Accompagnement mit denen ordinairen Accorden ergehet, ſo ergehet es auf gleiche Art mit allen übrigen muſicaliſchen Sätzen, wovon wir in künfftigen Capiteln iedesmahl vollſtimmige Exempel beyfügen werden. Voritzo kehren wir wiederum zu unſern vier ſtimmigen Accompagnement.

Das III. Capitel,
Von
denen Signaturen des General-Basses,
und
wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

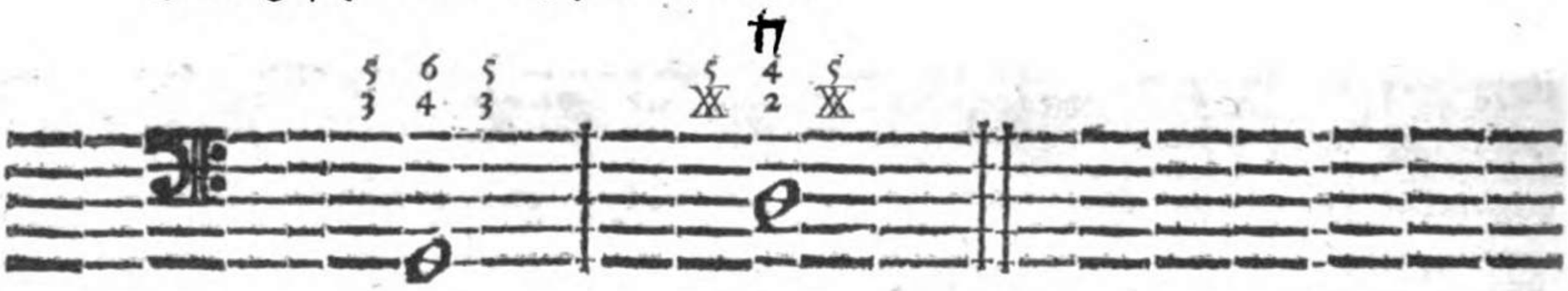
§. 1.

Gleichwie die bißhero abgehandelten ordinairen Accorde, die einzigen musicalischen Sätze seynd, welche bey einem bezifferten General-Basse ordentlicher Weise (a) nicht bezeichnet werden: Also müssen hingegen alle übrige musicalische Sätze oder extraordinair Accorde, sie mögen von Consonantien oder Dissonantien zusammen gesetzet seyn, iederzeit durch eigene Ziffern über denen Noten angedeutet werden.

§. 2. Die Harmonie einer vollstimmigen 6te ist, nechst gedachten ordinairen Accorden, noch die einzige mögliche Zusammensetzung vieler frey und ungebundenen (b) Consonantien. Alle übrige Species

Harmoniæ

(a) So lange ihnen nemlich über eben der Note keine Extraordinair-Accorde an die Seite gesetzet werden, zum Exempel:



(b) Ungebundene Consonantien heissen die 3e, 5te, 6te und 8ve, so lange sie ihrer Natur gemäß, weder syncopiret, noch resolviret werden. Gebundene Conso-

Harmoniæ werden iederzeit gegen den Fundamental-Clavem entweder eine würckliche Dissonanz, (zum Exempel, die 2. 4. 7. ꝛc.) oder wenigstens eine **gebundene** Consonanz, welche gleich einer Dissonanz tractiret wird, aufzuweisen haben.

§. 3. Die über der Note bezeichnete 6te hat ordentlich die 3e und 8ve zu ihrer harmonie. Man kan aber diese sonst berüchtigte 8ve auf allerhand Art motu recto & contrario brauchen, so lange keine ungeschickte Progressen daraus erfolgen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Des Motus contrarii aber bedienet man sich alsdenn am geschicktesten, wenn die 6ten per gradus auf- und absteigen, wie das letzte Exempel ausweiset:



nantien aber werden die ersten drey alsdenn genennet, wenn sie sich freywillig binden, zugleich von andern Stimmen syncopiren, und nachgehends unter sich resolviren lassen, wie wir unten Exempla finden werden.

§. 4. So bald aber besagte 8ve bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursachet, so lässet man sie entweder gar weg: Zum Exempel, bey auf- und absteigenden 6ten, oder wo es sonst die Bequemlichkeit der Hand, die Modulation der Stimme, die anzubringende Manier, und dergleichen erfodert:



Oder man verdoppelt statt selbiger viel natürlicher (c) die 3e und 6te, (Eine unter beyden.) Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung oder Verdoppelung der 3e und 6te anzustellen, so sehe man folgende 8. Exempel verdächtiger und vitiöser Pro-

(c) Daß bey dem 6ten-Accord die Vermehrung der 3e und 6te viel natürlicher sey, als die Vermehrung der Baseos, solches kan man aus ihrem Ursprunge, nemlich aus der Verkehrung des ordinairen Accordes, (welcher bald 3am Majorem, bald Minorem bey sich hat,) gar leicht beweisen. Denn wenn man, zum Exempel,

Progreſſen an, und ſuche eben dieſe Baſſ-Noten wieder, in denen Exempeln des folgenden §. ſo wird man die durch die Verdoppelung der 3e und 6te, geſchehene Correction der übeln Gänge finden:



in denen beyden Accorden { d l a l f D } und { d l a l fis D } das fis und f. mit dem Baſſ-Clave verwechſelt, ſo kömmet beydes mahl eine verdoppelte 6te heraus, nemlich: { d l a l d F } und { d l a l d fis } Gleichwie nun regulariter, und nach aller Componiſten

§. 5. In denen erſten beyden Exempeln dieſer verdächtigen und übeln Progreſſen, gehet oben die mittlere Stimme der rechten Hand mit dem

---

Meynung, die 8ve und 5te im ordinairen Accorde allzeit eher können vermehret werden, als die 3e, alſo werden auch bey Verkehrung ſolcher Stimmen natürlicher Weiſe die 6te und 3e eher vermehret, als die 8ve, welche nur eine ſuperſtruirte 3e iſt, und thut die geſchehene Verkehrung gar nichts zur Sache. Hier möchte man aber fragen: Ob denn die 3a Maj. bey der 6te mit gutem Gewiſſen könne vermehret werden, da die 3a maj. von denen Alten einer Härtigkeit beſchuldiget, und folgbar deren Verdoppelung in wenig Stimmen verbothen worden? Hierauf iſt mit Unterſcheid zu antworten. Erſtlich, den Accord der 6te betreffend, ſo kan deſſen 3a maj. (naturalis und accidentalis,) ſo lange ſie die 6tam maj. in Geſellſchafft hat, nur deswegen mit guten Gewiſſen verdoppelt werden, weil ſie in dieſem Falle nicht einmahl als eine 3a maj. ſondern als eine ſuperſtruirte 5te anzuſehen iſt. Zum Exempel: Die 3a maj. naturalis des 6ten-Accordes, { a e c } iſt nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes, { e c A } und die 3. maj. Accidental. des 6ten-Accordes:  iſt wieder nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes: { fis d H } Gleichwie nun dieſe beyden 5ten, (dieſes e. und fis) eben ſowohl, als die andern beyden Stimmen ihres ordinairen Accordes, nach Gefallen mögen verdoppelt werden, ohne daß hieraus eine Härtigkeit entſtehe: Alſo können ja ſolche Verdoppelungen nicht alsdenn erſt harte ausfallen, wenn man in dem einem Accorde, bloß den Fundamental-Clavem A, und in dem andern den Fundamental-Clavem H. über die andern beyden Stimmen hinaufſetzet: { a e c } { h fis d } Denn wie kan die ſchlechte Verkehrung dieſer drey unſchuldigen Stimmen eine Härtigkeit gebähren, die zuvor gar nicht da geweſen? Die Vermehrung aber der übrigen Tertiar.

dem Basse in sonst verbothenen 8ven fort. Diesem nun kan man durch die Vermehrung der 3e oder 6te gar leichte abhelffen, wie unten zu sehen: iedoch werden diese eintzige Arth 8ven noch deswegen öffters gelitten, weil sie

---

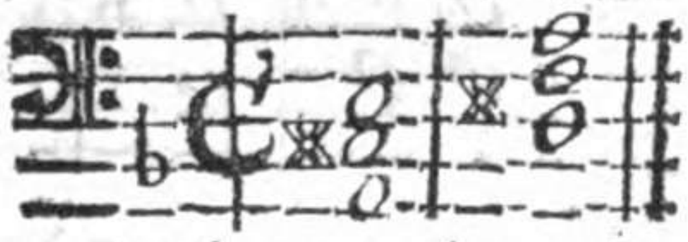
Major. betreffend auſſer dem 6ten-Accord, so ist freylich ein wichtiger Unterscheid zu machen, wenn sie naturales oder accidentales seynd? Die 3æ maj. naturales können ohne Bedencken, (und aller Einbildung ungeachtet, die man sich insgemein davon machet,) nicht allein in einem Quatro, sondern auch in einem Trio verdoppelt werden, wenn es bequeme Gelegenheit mit sich bringet, weil das Ohr albereit durch ordentliche Anschlagung dieser zum Modo gehörigen Essentialen Tone dazu præpariret worden, gleichwie es die tägliche praxis der berühmtesten Autorum bestätiget, und keines fernern Beweises brauchet. Hingegen fallen wohl allerdings die 3æ maj. accidental. (da ein fremdes, auſſer dem richtig bezeichneten modo ♯. oder erhöhendes ♮. eingeführet, und noch dazu verdoppelt wird,) dem Gehöre viel härter aus. Die Probe dieses Unterscheides ist leicht zu machen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die 3. maj. natural.

zu folgenden beyden Accorden, wie man will:



es wird sich ein unpassionirtes Gehöre auch in wenig Stimmen aus dieser Verdoppelung nichts machen. Man verdoppele hingegen auf solche Art im Modo D. moll die 3am maj. accidental. zu eben diesen Accorden, wenn das Ohr schon

von dem Ambitu des D. moll præoccupiret worden:

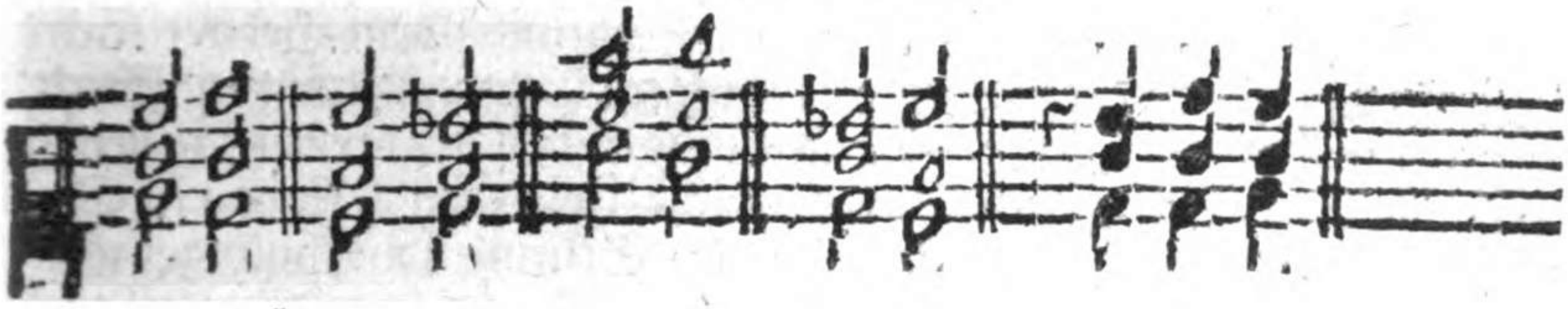


so wird man schon sein Leiden dabey empfinden, und zwar ie stärcker, ie länger sich eine dergleichen verdoppelte Note aufzuhalten pfleget. Ja, ie weiter und unverhoffter sich überhaupt eine 3a maj. accident. von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi, (er sey dur oder moll) entfernet, ie intolerabler wird ihre Verdoppelung in wenig Stimmen dem Gehöre ausfallen, welches mit weitläufftigen Exempeln durch alle Modos Musicos könte bewiesen werden, wofern ein Music-Verständiger hieran zweifeln wolte. Es seynd aber diese Annotationes von Verdoppelung der 3a maj. wohl zu mercken, weil sie uns gleich itzo zu mehrern dienen werden.

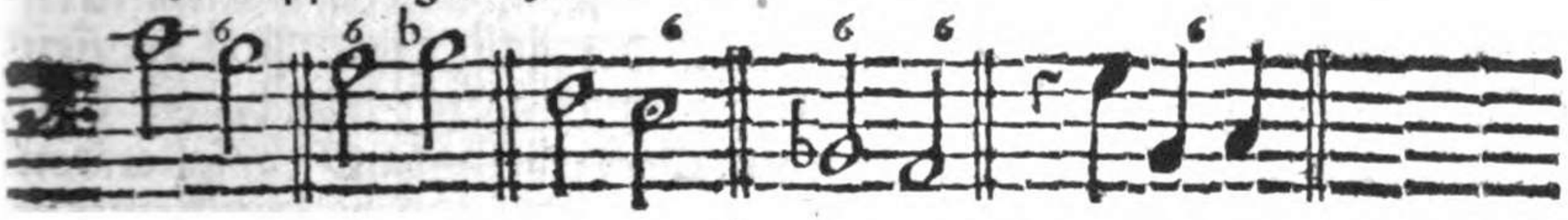
sie durch die allernechst daran gelegenen Stimmen, dem Gehöre mehr verstecket, und also desto eher mit der bekannten Verwechselung der Stimmen entschuldiget werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stimmen offenbare 8ven, welche, (wie oben gedacht,) in Clavier-Sachen mit keiner Verwechselung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten Exempel seynd die zwischen dem Basse und der untersten Stimme der rechten Hand vorfallende 8ven, einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel, wegen der gantz leeren und grossen Distanz beyder Stimmen. Im 6ten Exempel, hätte es mit denen, zwischen dem Basse und der mittlern Stimme der rechten Hand vorfallenden 8ven nichts zu bedeuten, allein die 5ten, zwischen der äussersten und untersten Stimmen der rechten Hand, liegen wiederum alzuoffenbar und unbedecket, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Gehöre hier ebenfals die Entschuldiguug der verwechselten Stimmen, gantz ungern annimmet. Die zwey letztern Exempel machen per motum contrarium, ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch iederzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Arth aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret:



§. 6. Hüten



Verdoppelung der 3e.



§. 6. Hüten muß man ſich, daß man in dreyerley Fällen nicht leicht (*) ein fremdes, (auſſer dem richtig vorgezeichneten Syſtemate modi vorkommendes) ♯. und erhöhendes ♮. verdoppele, nemlich:

1) Wenn es in der 3. maj. accidentali ſtecket, (13. ♮3.) und dieſe nicht die 6tam maj. in Geſellſchafft hat. (d) Dahero wären die folgenden 6. erſten Exempel falſch, in denen übrigen Exempeln aber werden ſolche Fehler corrigiret:



Falſch.

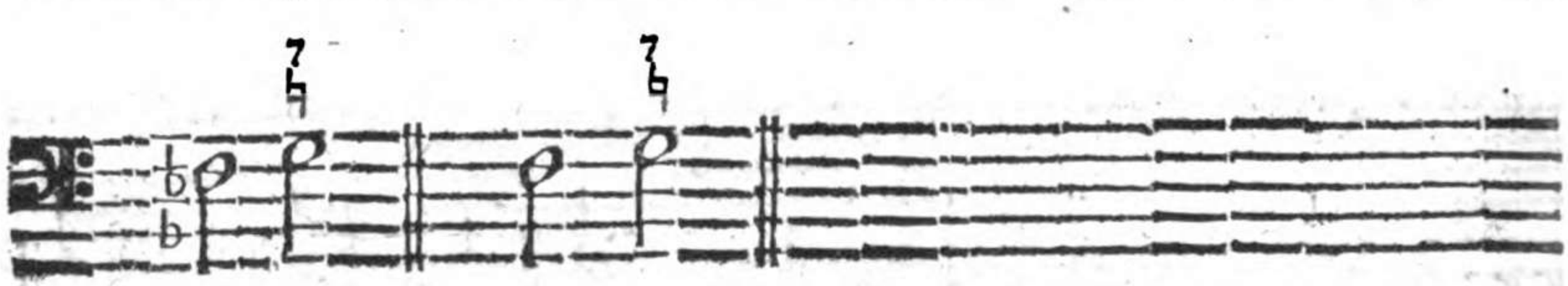


erſten

(*) i. e. Sehr ſelten oder lieber gar nicht, weil man es nicht nöthig hat, und doch ein Anfänger gar leicht darinne verſtoſſen kan.

(d) Denn wenn die 3a maj. accid. die 6tam maj. in Geſellſchafft hat, ſo iſt ſie nur eine



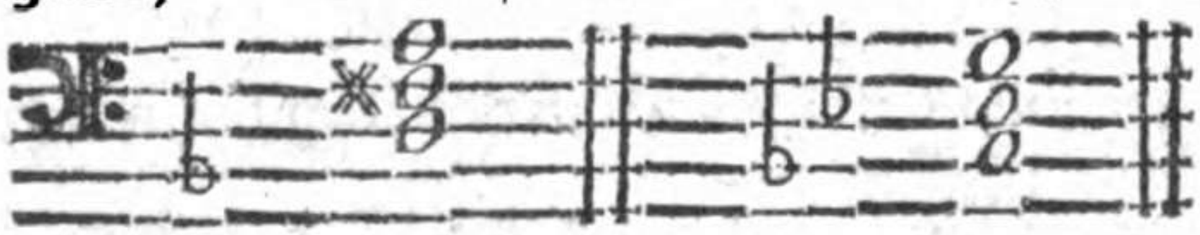


2) Wenn es in der 6ta maj. accidentali ſtecket, (ſt. 6k.) (e) Dahero wären die folgenden zwey erſten Exempel falſch, in denen übrigen aber werden ſie corrigiret:

3) Wenn

ſuperſtruirte 5te, und kan dahero gar wohl verdoppelt werden, wie in vorhergehender Remarque, (c) der Unterſcheid weitläufftig gezeiget worden.

(e) Weil dieſe 6te ihrem Urſprunge nach, nichts anders als eine ſuperſtruirte harte 3a maj. accidentalis iſt. Denn wenn man, zum Exempel, in folgenden Accorden:

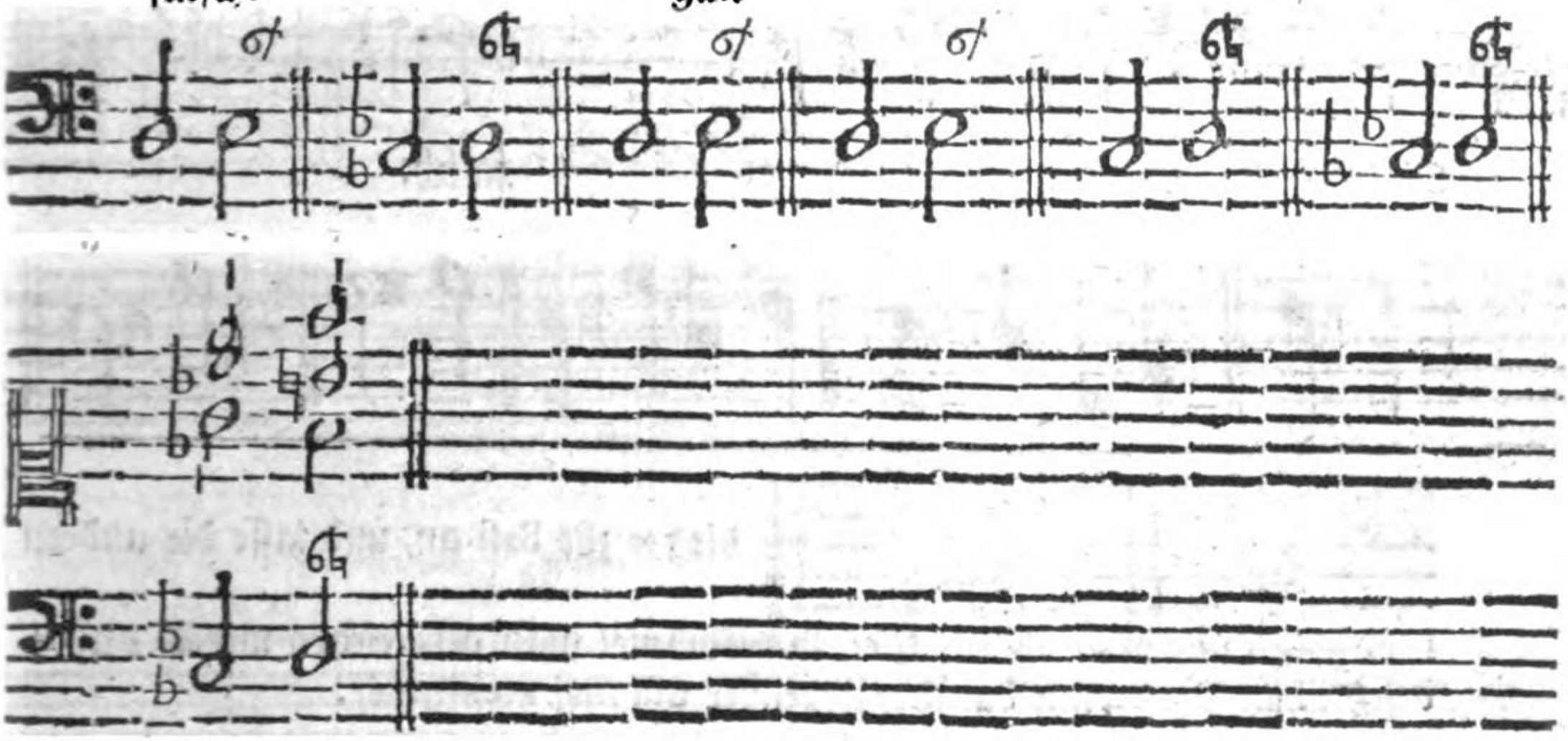


Die 5te mit dem Baſſ-Clave

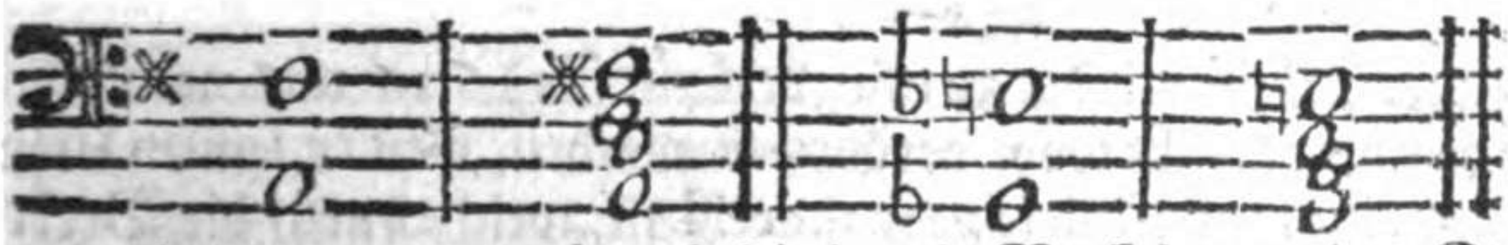
verwechſelt, und läſſet die fremde 3. maj. an ihrem Orte:



falſch. gut.



3) Wenn es ſich beym Accord der 6te vor dem Baſſ Clave ſelbſt præſentiret, und dieſer keine of. 6♮. maj accidentalem über ſich führet. (f)



ſo entſpringet daraus eine 6ta maj. accidental. die durch Verkehrung der Stimmen an voriger Härte gar nichts verlohren hat.

(f) Wenn ein ſolcher, mit ✕. oder ♮. beſetzter Baſſ-Clavis, zugleich die of. 6♮. maj. accidental. über ſich führet, ſo iſt er nichts anders, als eine ſuperſtruirte 5te, und kan dahero nach der Natur aller (perfecten) 5ten iederzeit ohne Bedencken vermehret werden. Probetur: Man nehme in denen zwey Accorden:

Dahero wären die folgenden zwey erſten Exempel gut, und die nechſten zwey falſch, welche aber in denen letztern vier Exempeln corrigiret werden:



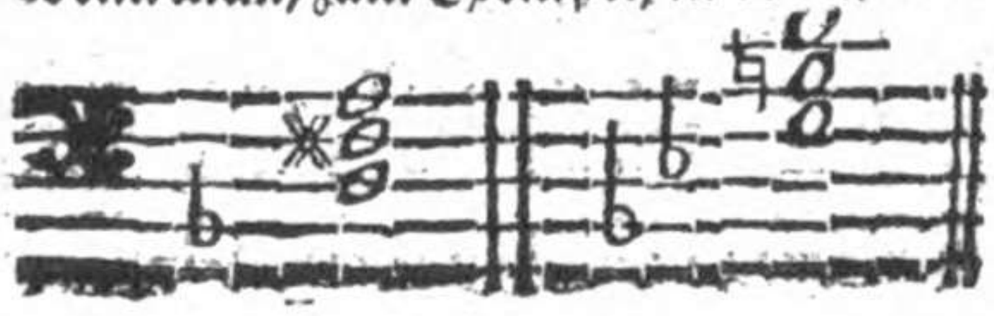
gut. falſch.



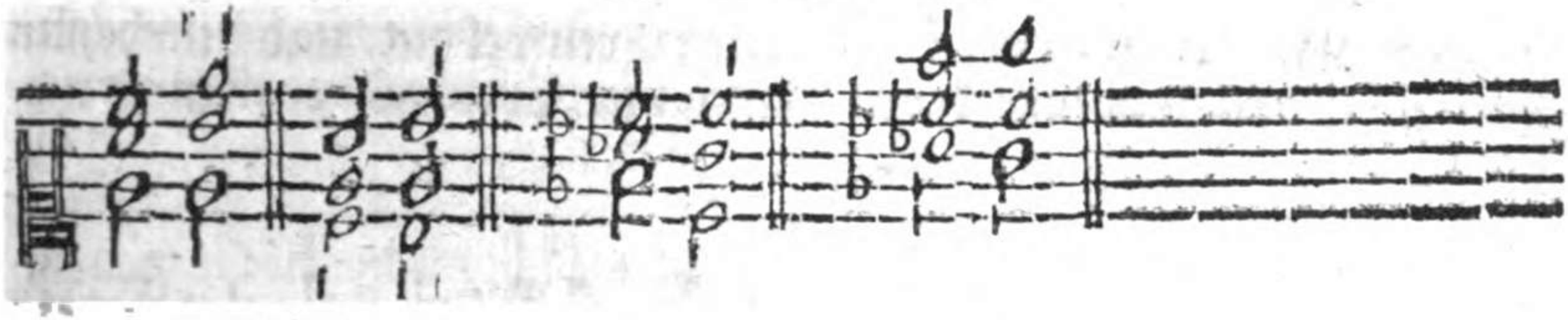
die 5te zur Baſi an, und laſſe die andern beyden Stimmen an ihrem Ort, ſo bekommet man dergleichen mit ✕. und ♮. beſetzte Baſſ-Claves, mit darüber ſtehender 6ta maj. accidentali:



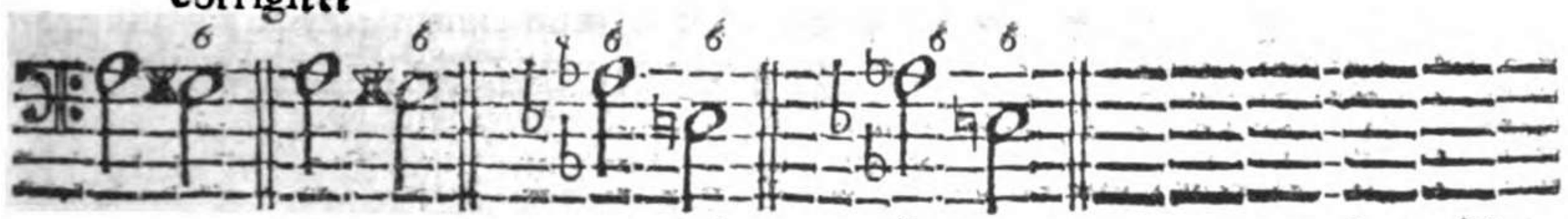
hat aber ein ſolcher Baſſ-Clavis nur eine, (ordentlicher Weiſe mit der 3a min. verknüpffte) 6tam min. naturalem über ſich, ſo kan er deswegen nicht wohl verdoppelt werden, weil er ſeinem Urſprunge nach, wiederum eine ſuperſtruirte 3a maj. accid. iſt, welche durch die Verkehrung der Stimmen nichts an ihrer gewöhnlichen Härtigkeit verlohren hat. Denn wenn man, zum Exempel, in denen Accorden:



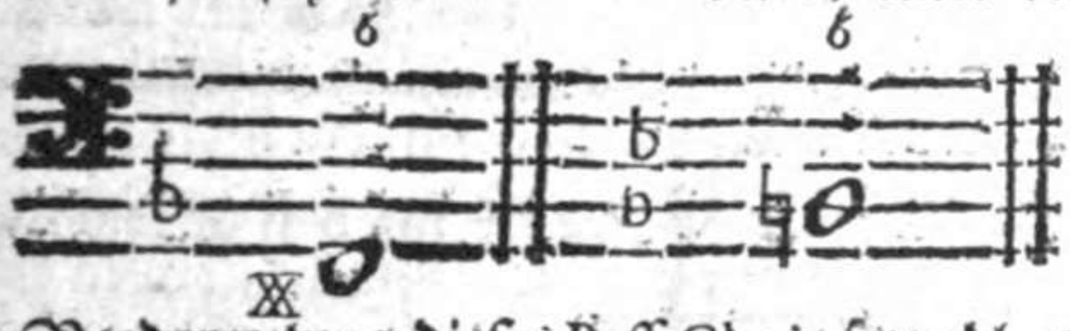
Die fremde 3a maj. zur Baſi annimmt,



Corrigiret



und läſſet die andern beyden Stimmen an ihrem Orte, ſo bekömmet man einen mit X. oder ♮. beſetzten Baſſ-Clavem, nebſt einer darüber ſtehenden 6ta min. na-



turali: Daß aber in wenig Stim-

men die Verdoppelung dieſes Baſſ-Clavis ſowohl, als die Verdoppelung der, in nechſt-vorhergehender Remarque gedachten 6tæ maj. accidental, gleiche Härtigkeit bey ſich führen, als wie ihr Fundament, die 3a maj. accid. ſelbſt: Hiervon kan man eben die Probe machen, wie oben mit gedachter 3e geſchehen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die (mit der 3. min. verknüpffte,) 6tam naturalem e. Item, man verdoppele den Baſſ-Clavem des natürlich vorgezeichneten Cis und fis, wenn es die Signatur der 6te über ſich hat, ſo wird das Gehöre bey allen dieſen Verdoppelungen nichts zu leiden haben, weil es durch die ordentliche Anſchlagung dieſer zum Modo gehörigen Eſſentialen Tone albereit dazu præpariret worden. Man verdoppele hingegen auf eben dieſe Art im Modo D. moll die vorigen Claves individualiter, nemlich die 6tam maj. accid. zu e. und die mit der 6te bezeichneten accidentalen Baſſ-Claves, Cis und Fis, wenn das Ohr ſchon von dem Ambitu des D. moll eingenommen worden: ſo wird man ſchon ſein Leiden dabey empfinden, und zwar ie ſtärcker, ie länger ſich dergleichen verdoppelte Noten aufhalten. Ja, was oben von der 3a maj. accid. geſaget worden, das gilt aus gleicher Raiſon auch hier, nemlich, ie weiter und unverhoffter ſich die 6ta maj. accid. und dergleichen mit X. und erhöhenden ♮. beſetzte Baſes, (ſo wie ſie beſchrieben worden,) von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi entfernen, ie unleidlicher

§. 7. Bey der mit der 3a min. verknüpfften 6ta maj. iſt noch anzumercken, daß man ſtatt der Octave die vorhergelegene 4tam perfectam

muß dero Verdoppelung einem guten Gehöre fallen. Allein möchte man hier ſagen: Man findet gleichwohl in 3. und 4. ſtimmigen Partituren der Compoſitorum, hin und wieder dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und ♭. in allen 3. Fällen, wie ſie oben §. 6. angegeben worden? Antwort: Das Syſtema modi iſt bey ſolcher Compoſition entweder richtig bezeichnet oder nicht. Iſt es richtig bezeichnet, (nach dem Fundament wie wir gleich itzo angeben wollen,) ſo wird ein vorſichtiger Componiſt dergleichen X. und ♭. entweder gar niemahls, oder doch mit ſolcher Behutſamkeit verdoppeln, daß ihre natürliche Härtigkeit ſchwerlich in das Ohr dringen, und ſelbigen Verdruß erwecken könne. Zum Exempel: Wenn 1) ſolches bey etwas geſchwinden Noten in Tranſitu beyder Stimmen geſchiehet. 2) Wenn dergleichen kurtzdaurende Verdoppelung noch wohl unter denen Mittel-Stimmen nach Möglichkeit, verſtecket wird. 3) Wenn die eine Stimme auf den fremden X. oder ♭. beſtändig hält, die andere Stimme aber mit einer kurtzdaurenden Note dahin, und von dar wieder zurück ſpringet, oder ſonſt weiter gehet, und was dergleichen Caſus mehr können erdacht werden, da es nach dem Grunde aller Regeln heiſſet: Ceſſante ratione prohibitionis &c. Dergleichen judicieuſe Verdoppelungen, aber gehören mehr vor die Compoſition, und ſeynd beym Accompagnement des General-Baſſes entweder inapplicabel, oder wenigſtens überflüßig und zu nichts nütze. Wenn aber das ſyſtema modi nicht richtig bezeichnet, und diejenigen XX. bb. oder ♭♭. vor die Noten geſetzet worden, die doch eſſentialiter in das Syſtema gehören, und vorgezeichnet ſeyn ſolten, ſo muß man dergleichen XX. und erhöhende ♭♭ allerdings vor natural paſſiren laſſen, und ſich vor ihrer Verdoppelung nicht ſcheuen. Zum Exempel, daß dem Modo e dur, die 7ma maj. dis eben ſo natural und eſſential ſey, als dem Modo C. dur das h, ſolches wird wohl niemand in Abrede ſeyn. Gleichwohl wird dieſes dis in praxi ſelten vor das ſyſtema modi, am meiſten aber vor die Noten ſelbſt gezeichnet, da es denn ſcheinet Accidental zu ſeyn, ob es gleich an ſich ſelbſt natural iſt, und ohne Bedencken vermehret werden kan, (wofern ſonſt eine ſchlimme Temperatur dem Gehöre dergleichen Chromatiſche Claves nicht einfach, zugeſchweigen in ihrer Verdoppelung zuwider machet, welcher Caſus denn hieher nicht gehöret.) Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der Modorum, da bald die eſſentiale 7ma maj. bald die eſſentiale 6ta minor, bald andere dem Modo eigene

ckam (g) behalten mag, wofern sie in folgender Note gleichfals kan unbeweglich liegen bleiben, wie aus denen folgenden vier ersten Exempeln zu ersehen. Eben dieses gehet in einigen Fällen mit der 4ta superflua an, die aber solchenfals die 3a maj. in Gesellschafft hat, wie die drey letzten Exempel ausweisen. Es wird aber bey solchen 6ten diese irregulaire 4. oder 4. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan. Wenn sie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, so ist eine $\frac{4}{3}$ oder $\frac{4}{4}$ genug, den gantzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verstanden wird:

§. 8. Wir

X. ♮. und b. nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterschiedene in heutiger Praxi, und eben in dieser Betrachtung ist oben gesaget worden, daß man dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden ♮. sehr selten oder lieber gar nicht gebrauchen solle, weil man es ohne diß nicht nöthig habe, und doch ein Anfänger gar leicht darinnen verstossen könne. Von denen ausländischen Reliquien der alten Modorum Musicorum, wollen wir hier nicht reden, da man zum Exempel, den Modum g. dur ohne das fis, den modum F. dur ohne das b. den modum B. dur ohne die essentiale 4te dis &c. bezeichnet, und doch wohl alla moderna drauf loß arbeitet. Dergleichen üble Bezeichnungen der Modorum werden bey uns wohl selten mehr gefunden. Fraget man aber, wie denn alle Modi Musici Moderni richtig bezeichnet, und folgbar auch einem Anfänger von der Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden ♮. sichere Regeln gegeben werden könten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Transpositiones des Modi C. dur, und alle modi moll richtige Transpositiones des Modi A. moll wären. Diese beyden seynd die 2. Haupt-Modi unserer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis sich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten solte. Sed usui cedendum aliquid.

(g) Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibet. Und bedienet sie sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd, wir wir unten sehen werden.





§. 8. Wir wollen alle bißherige Regeln der 6te in folgendes General-Exempel einschliessen, und nach der natürlichen Verwechselung der drey obersten Stimmen, (3e, 6te, 8ve,) durch die gewöhnlichen drey Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erstlich mit der 5te in der äussersten Stimme möchte es ohngefehr also gerathen: (*)

§. 9. Die-

(*) Bey der letzten Baß-Note des 4ten Tactes ist in obigen Exempel einmal vor allemal anzumercken, daß ein vor der basi stehendes X. oder erhöhendes ♮. iederzeit statt der im Systemate modi befindlichen ungeschickten 3a min. deficientis, die richtige (2 Chromatische Claves überspringende) 3am min. über sich erfodere, ohne daß sie ausdrücklich durch einige Signatur angedeutet werden müsse. Folgbar wird zu besagter Note nicht das im Systemate modi befindliche f. sondern fis. als die rich-



§. 9. Dieſes Exempel in der tieffen 8ve zu probiren, möchte beyden

tige 3a min. angeſchlagen, wie das darüber ſtehende Accompagnement ausweiſet.

Händen hier und dar, wegen der Enge des Mittel-Raums verhinderlich fallen; wir exerciren also den andern Haupt-Accord, und lassen die Ober-Stimme in der 3e anfangen:



§. 10. Eben

§. 10. Eben dieſes Exempel kan man dem Scholaren eine 8ve tieffer verſuchen laſſen, (es verſtehet ſich, den Baß gleichfals eine 8ve tieffer genommen, wo der Plaz zu enge wird.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, und fangen in der äuſſerſten Stimme mit der 6te an:



§. 11. Hie

§. 11. Hier ist die Frage: Ob sich nicht die bißherigen Exempel, (bey solchen Gelegenheiten, wo ein sehr vollstimmiges Accompagnement à propos fället,) mit leichter Mühe auch vollstimmig tractiren lassen? Antwort: es brauchet vielweniger Künste, als bey dem bißher exercirten 4. stimmigen Accompagnement. Denn in diesen haben wir unterschiedene Accuratessen, sowohl wegen nöthiger Besetzung und Vermehrung der zum 6ten-Accord gehörigen Essentialen Stimmen, als auch wegen Vermeidung verdächtiger Progressen derselben, observiren müssen: Bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement aber seynd alle diese Regeln von Natur so unmöglich, als unnöthig zu observiren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren versteckt. Dahero man hier nicht allein mit denen Mittel-Stimmen, (wie im vorhergehenden Capitel mit denen ordinairen Accorden geschehen,) frey verfähret, sondern auch das oben §. 6. angeführte fremde X. und erhöhende ♮. in allen daselbst bemerckten Fällen viel eher verdoppelt werden kan, weil desselben gewöhnliche Härtigkeit durch die gleichfals verdoppelten Neben-Stimmen der 3e, 6te, 8ve ꝛc. dergestalt wieder gedämpffet, oder in gleicher Waage erhalten wird, daß es dem Ohre weiter keine Hervorragende Härtigkeit verursachen kan. Wiewohl ein gescheuter Accompagnist auch hierinnen einen Unterscheid machet, ob er mit nachklingenden Pfeiffwerck, oder mit dem bald verschwindenden Clav-Cimbal-Tone zu thun hat. Auf dem erstern fället ein solches verdoppeltes X. und erhöhendes ♮. (zumahl bey schwacher Music,) delicaten Ohren viel härter aus, als auf dem letztern. Weil wir also hier keine gemessene Exempla geben können, sondern ein vieles dem Judicio, und Discretion des Accompagnisten anheim gestellet bleibet, als wollen wir uns lieber in künfftigen vollstimmigen Exempeln, vor der Verdoppelung dieses fremden X. und ♮. so viel möglich hüten, zumahl es ohne diß unter vollen Griffen beyder Hände, von einen Anfänger leichter kan dazu gegriffen, als bedächtlich hinweggelassen werden.

§. 12. Appliciren wir nun alhier den §. 32. seq. des vorhergehenden Capitels, so bestehet das vacuum, oder der leere Raum zwischen beyden äusser-

äuſſerſten Stimmen einer 6te, in der durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten 3e, 6te und 8ve:



Nun darff man nur bey dergleichen 6ten, eben wie oben bey denen ordinairen Accorden geſchehen, die 2. äuſſerſten Stimmen anſchlagen, und von denen nechſtgelegenen Mittel-Stimmen ſoviel ergreiffen, als iedwede Hand faſſen kan, ſo hat das vollſtimmige Accompagnement ſeine Richkeit. Wir wollen das im vorhergehenden §. 8. befindliche Exempel alhier zur Probe ſetzen, und davon mit Fleiß die beyden äuſſerſten Stimmen behalten: (h)



(h) In dem dem 8ten Tacte des oben folgenden Exempels finden ſich in denen Mit-



§. 13. Wir kommen nunmehro zu denen Diſſonantien, welche iederzeit bey voller Harmonie mit einigen Conſonantien vermiſchet werden. Ihre

---

tel-Stimmen der per gradus fallenden 6ten, auſſer denen 8ven, folgende nach einander fortgehende Quinten: { b a g f e / e d c b a } Weil ſie aber ſowohl drunter

Ihre Combinationes, oder verschiedene Zusammensetzung und Verwechselungen, seynd, so zu reden, unzehlig, und können von guten Practicis noch täglich variret und raffiniret werden. Wir wollen aber alhier die in der Composition, und folgbar auch im General Basse gebräuchlichsten Sätze

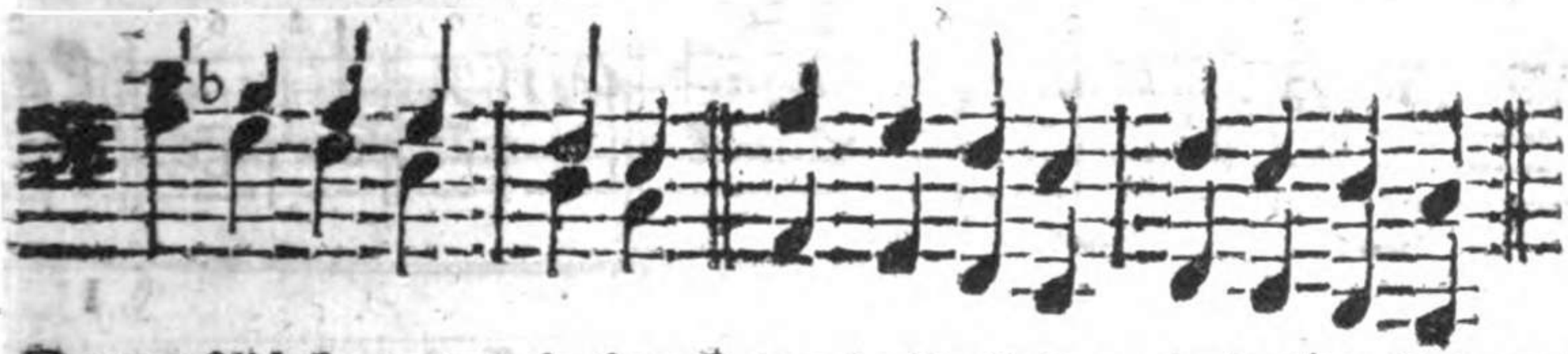
---

als drüber mit andern Stimmen so reichlich umgeben seynd, daß zwischen der Distanz beyder äussersten Stimmen kein leerer Raum des Accordes erscheinet, (i. e. keine Stimme mehr Platz hat,) so seynd sie genugsam bedecket, und können dem Ohre eben so wenig Verdruß erwecken, als wenn man folgende drey eintzelne Stimmen:



auf der Orgel in zwey Registern von gleicher Stärcke hören liesse, deren das eine acht fußig und das andere 4 fußig wäre. Hingegen möchten mir folgende 2 Arthen des Accompagnamentes vieler hinter einander folgenden 6ten nicht allerdings anständig seyn:

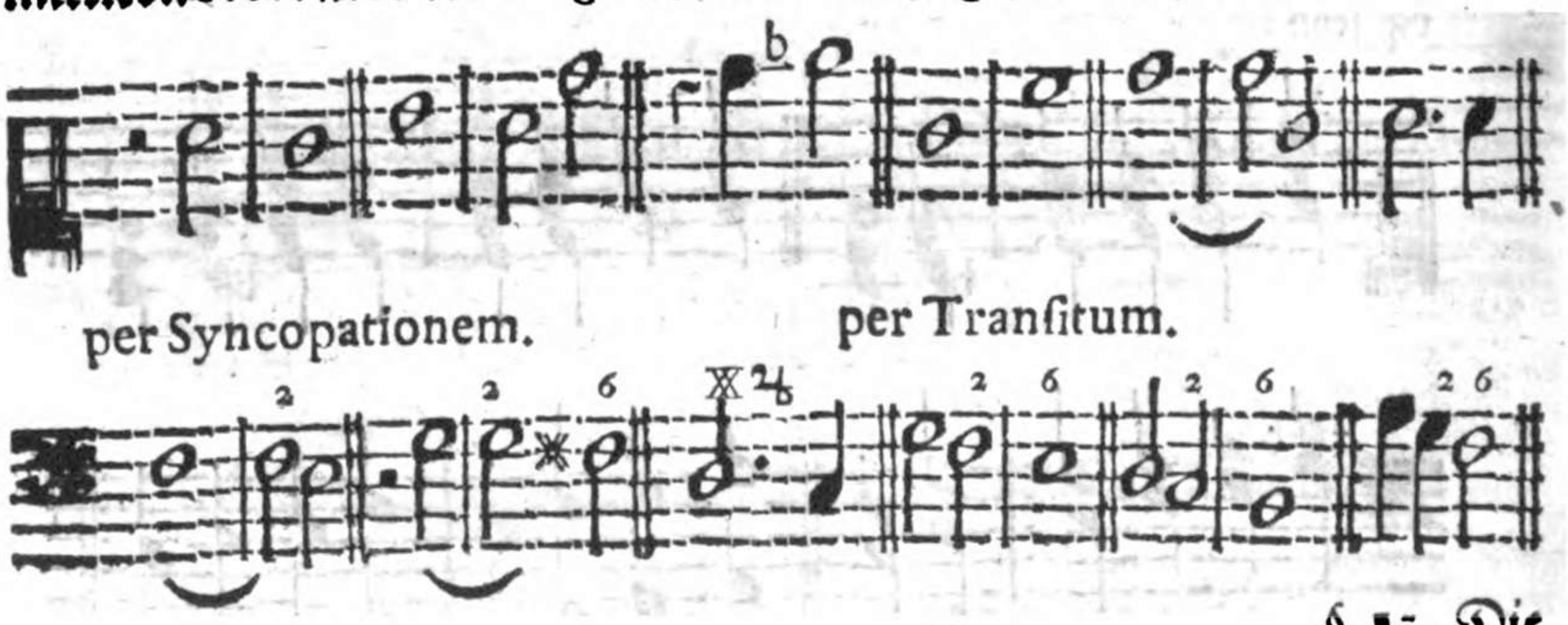




Denn erstlich kommen in beyden Exempeln die stets continuirenden Quinten-Griffe der rechten Hand, schon verdächtig und eckelhafft heraus, wozu die, der äussersten Stimme nechstangelegene und gleichfals beständig continuirende 8ven das ihrige beytragen. Im andern Exempel aber bleibet auch die unterste Stim-

Sätze nach der Ordnung durchgehen, und deren schwach- und vollstimmiges Accompagnement gebührend beschreiben. Vorhero aber mercket sich ein Anfänger noch diese Regel: Daß alle Signaturen oder Ziffern des General-Basses, welche in gerader Linie über einander stehen, zum Exempel: $\frac{6}{4}{}_{2}$ | $\frac{6}{5}$♭ | $\frac{7}{4}$♯ | ꝛc. iederzeit zugleich angeschlagen werden; diejenigen aber, so neben oder nach einander stehen, z. E. 43 | 76 | $\frac{765}{54}$♯♯ | ꝛc. die werden auch nach einander angeschlagen, wie sie in der Ordnung folgen, welches keiner Erläuterung braucht, sondern aus allen folgenden Exempeln dieses Capitels ersehen werden.

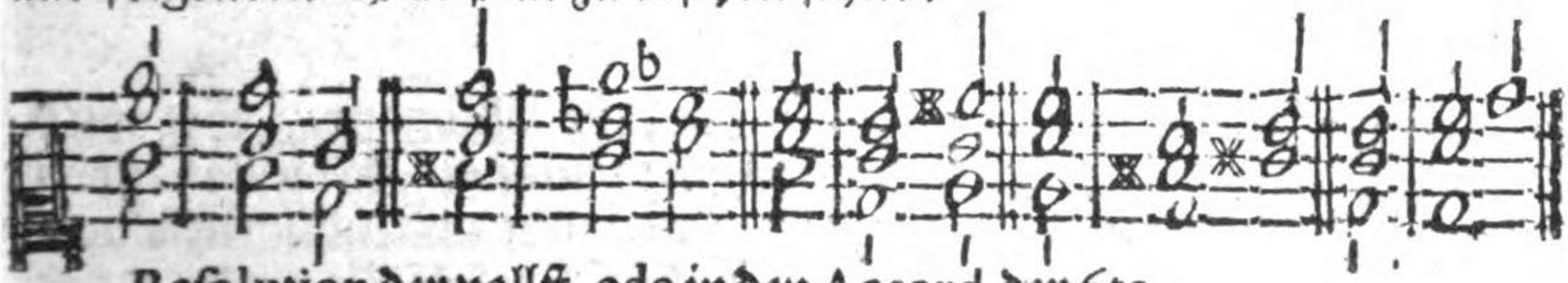
§. 14. Die 2de war oben Cap. I. die erste Dissonanz. Sie wird auf zweyerley Arth gebrauchet, 1) per Syncopationem, da die Basis schon vorhero gelegen, nachmahls von der 2de syncopiret, und endlich in folgender Note einen halben oder gantzen Ton unter sich resolviret wird. 2) per Transitum, da die Basis gradatim drey Gradus unter sich gehet, bey der mittlern Note aber die 2de gleichsam von ohngefehr einfället:



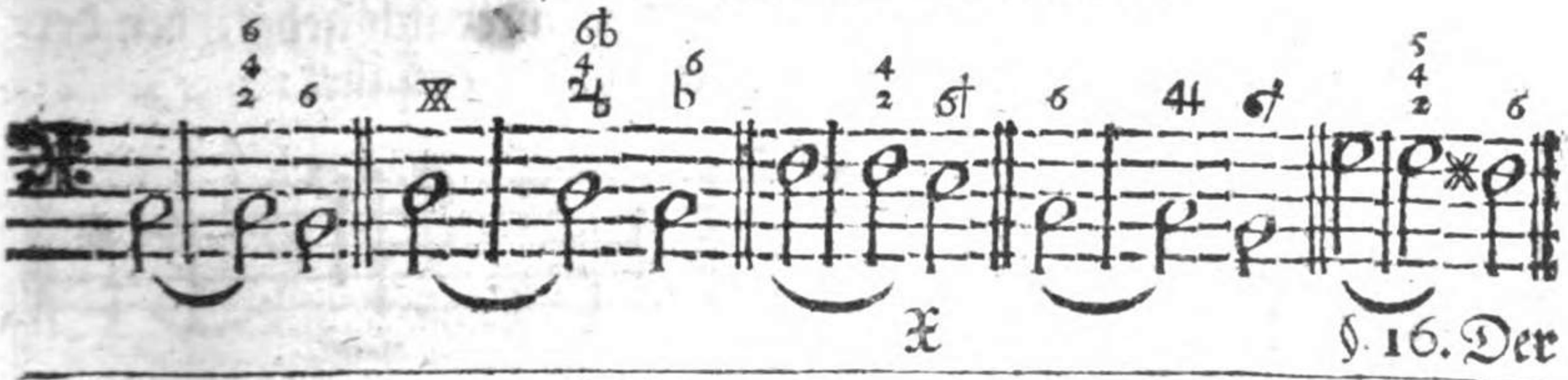
§. 15. Die

me der rechten Hand, welche die 5ten machen hilfft, gantz unverdeckt, wegen der Entfernung des Basses, wodurch denn diese lang anhaltende 5ten-Griffe einem guten Gehöre viel penetrabler fallen. Es ist aber dieses eine Anmerckung, welche eben nicht vor massive Musicos gehöret.

§. 15. Die syncopirende 2de führet 3 Arten Musicalischer Sätze zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes, als: $\frac{6}{4}{}_{2}$ | $\frac{5}{4}{}_{2}$ | $\frac{5}{2}$ | (i) Die darauf folgende oder resolvirende Bass-Note aber hat reguraliter die 6. | $\frac{6}{5\flat}$ | oder $\frac{6}{5}$ | über sich. (*) Nach dem Satze | $\frac{6}{4}{}_{2}$ | oder $\frac{6}{4}{}_{2}$ | pfleget auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Baß nur einen halben Ton fället; wie alle Casus aus folgenden Exempeln zu ersehen seynd:



Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te.



§. 16. Der

(i) Der etwas leere Satz | $\frac{5}{2}$ | suchet seine 4te Stimme in der Verdoppelung der 5te und 2de, wie obige Exempel ausweisen. Ubrigens verstehet sichs von selbst, daß die 2, 4 und 6. bey angemerckten 3 Sätzen, bald majores, bald minores, naturales und accidentales seyn können. Von dem Satze | $\frac{6}{4}{}_{2}$ | ist zu gedencken, daß er seine eigene Abbreviatur im Schreiben habe, und durch eine blosse 2. oder | $\frac{4}{2}$ | angedeutet werden könne. Hat er aber die 4tam maj. bey sich, so ist die einzige 4 genug den gantzen Accord | $\frac{6}{4}{}_{2}$ | anzudeuten.

(*) Die beyden Sätze | $\frac{6}{5\flat}$ | $\frac{6}{5}$ | werden unten §. 33. seq. ausgeführet.

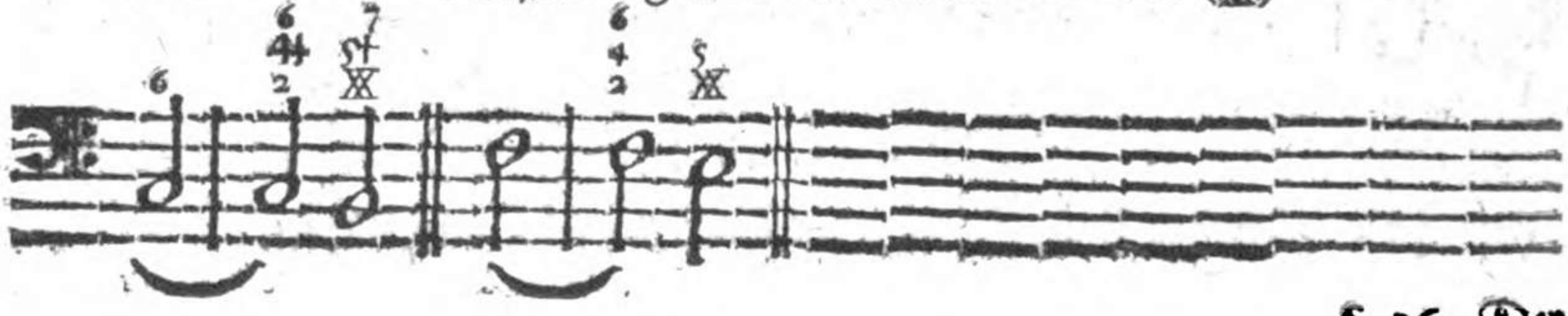




resolution der vollſtimmigen 2de in den Accord der $\binom{6}{5\flat}$ und $\binom{6}{5}$



resolution der vollſtändigen 2de in den Accord der $\binom{5}{\times\times}$



§. 16. Der

§. 16. Der 2dæ ſyncopotæ iſt anverwandt die 3a ſyncopata, welche mit der baſi zugleich bindet, dabey aber ſich von der 4ta (maj. oder min.) ſyncopiren läſſet, und nachgehends einen halben oder gantzen Ton unter ſich reſolviret. (k) Die zugleich reſolvirende baſis aber kan hier ebenfals, wie bey der 2da ſyncopata, die Accorde: ^{6} | $^{6}_{5}$ | $^{6}_{5}$ | $^{5}_{\times}$ | über ſich leiden, wie aus folgenden Exempeln erhellet: (**)



§. 17. Die 2da in tranſitu hat den einzigen Satz $\{^{6}_{4}_{2}\}$ zum Grunde ihres vier ſtimmigen Accompagnementes. Die reſolution aber derſelben, oder die darauf folgende Baſſ-Note kan ſowohl die 6. und | $^{6}_{5}$ | als den ordinairen Accord über ſich leiden, zum Exempel:

(k) i. e. ſie läſſet ſich gleich einer Diſſonanz tractiren, und begiebet ſich hier freywillig in eben die Sclaverey, wie ſonſt die 5ta perfecta bey der 6te thut.

(**) Dieſer Satz der $\{^{6}_{4}_{3}\}$ hat mit dem oben §. 7. angeführten Satze weiter nichts gemein, als die äuſſerliche Bezeichnung der Ziffern, indem man beyde Sätze mit $\{^{6}_{4}_{3}\}$ andeuten kan.



§. 18. Es finden ſich nach dem Unterſcheide des Styli, noch etliche irregulaire, wiewohl ſelten vorkommende Sätze dieſer Arth, welche aber wegen ermangelnder reſolution nicht anders als Anticipationes des darauf, im Baſſe per Tertiam fallenden Satzes betrachtet werden. Denn in allen folgenden Exempeln wird der gantze Accord zur letzten Note ſchon in der vorhergehenden Note anticipiret, und kan dahero nach dem Sprunge der 3e unveränderlich liegen bleiben, zumahl wenn man einige Sätze gleich vollſtimmig ergreiffen will, wie das 3te und 5te Exempel ausweiſen: (1)



§. 19. Das

(1) Die Erfindung dieſer Sätze beſtehet in dem allzulangen Auffenthalt der Baſſ-Note, welche ſich vorhero binden läſſet, ſtatt daß ſie zu gleicher Zeit mit der rechten



§. 19. Das gewöhnliche General-Exempel nach denen drey Haupt-Accorden mag folgendes seyn, und zwar erstlich die 3e in der Ober-Stimme:

Hand, in dem folgenden Accord fallen solte. Ich halte eben nicht viel von denen ersten vier Sätzen, ich habe sie aber mit beyfügen wollen, damit einem anfangenden General-Bassisten dergleichen auffstossende raritäten nicht unbekannt bleiben. In dem andern Theile dieses Tractates werden wir beym Theatralischen Stylo nachfolgende Arth einer, nach der Bindung per 3am fallenden 2dæ syncopatæ finden, welche ein viel richtiger Fundament hat:



§. 20. Will man dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren, und um der rechten Hand Platz zu geben, die Baß-Noten in der Tieffe nehmen, so kan man es thun. Wir aber gehen zum andern Haupt-Accord, da die 5te in der äussersten Stimme anfänget:



§. 21. Die

§. 21. Dieſes Exempel kan eine 8ve tieffer probiret werden. Nach dieſen gehet man zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:



§. 22. Wol-

§. 22. Wollen wir bißherige Exempel vollstimmig accompagniren, so bestehet das Vacuum oder der leere Raum zwischen beyden äussersten Stimmen solcher Sätze in eben diesen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Signaturen, zum Exempel:



§. 24. Weil aber in denen ersten 3. vollstimmigen Sätzen die Vermehrung der Baseos oder Baß-Note aussen gelassen worden, so fraget sichs vorhero, Ob man nicht auch diese basin bey einer syncopirenden, oder in transitu passirenden 2de in beyden Händen vermehren könne? Antwort: Nöthig ist es nicht, weil man genug mit Ausfüllung der dreyfachen Signaturen $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zu thun findet. Leidet es aber die Commodität der Hand, diese 8ve, (zum Exempel, bey dem leeren Satze der $\left|\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}\right.$) in denen Mittel-Stimmen zu vermehren, oder 2. neben einander liegende Claves mit einem Finger zu fassen, so ist es eben so wenig verwehret, als wenn der Baß an sich selbst in lauter 8ven einhergienge. Nur muß man besagte 8ve nicht leicht in der äussersten Stimme anschlagen, (insonderheit bey der gebundenen und legaliter resolvirenden 2de,) weil sie sonst obligiret wäre, auch mit dem Basse zugleich in fortgehenden 8ven zu resolviren, oder sonst ungeschickte Gänge zu machen, dergleichen man in denen äussersten Stimmen zu vermeiden hat.

§.25. Wollen wir nun nun aus obigen vollstimmigen Sätzen so viel ergreiffen, was iede Hand am nechsten fassen kan, so dürffte das oben §. 19. befindliche Exempel mit Beybehaltung der äussersten Stimmen, ohngefehr also ausfallen:



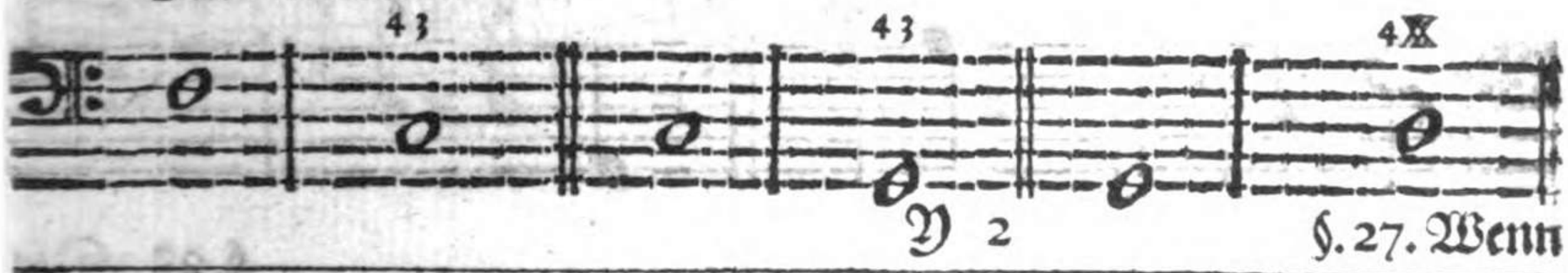
§.24. Weil



§. 26. Die 4te war oben Cap. I. in der Ordnung die andere Dissonanz. Bißhero haben wir sie bey der 2de, als eine blosse Hülffs-Stimme (ancillam 2dæ) angesehen: nunmehro führen wir sie als eine Haupt-Dissonanz auf, (als 4tam dominantem, (m) da denn die Regel zu mercken, daß sie regulariter in eben der Ober-Mittel-oder Unter-Stimme, wo sie in vorhergehender Note gelegen, müsse **unverrückt** liegen bleiben, und nachgehends **ohne Verwechselung der Stimmen**, in die dabey stehende 3e, (43) unter sich resolviren. Zu ihren Neben-Stimmen hat sie ordentlicher Weise die 5te und 8ve. Man sehe folgende gute und böse Exempel an:



Gute resolutiones.



§. 27. Wenn

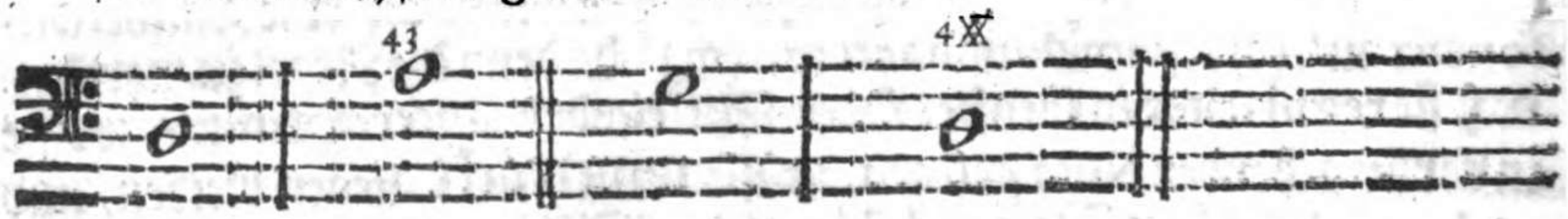
(m) Sie wird sonst la 4ta sopra syncopata genennet; da hingegen die Hülffs-4te bey der 2de, la 4ta sotto syncopata, heisset.



Falſche reſolutiones.



falſche Verwechſelung der Stimmen.



§. 27. Wenn die 4. alleine über der Note ſtehet, ſo wird ſie bey Eintretung der folgenden Note gebührend und ohne Verwechſelung der Stimmen reſolviret, zum Exempel:



§. 28. Die

§. 28. Die 4te hat statt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und solchenfalls pfleget sie nicht allezeit vorhero zu liegen, wohl aber resolviret sie gewöhnlich. Ausser diesen aber kan sie auch ascendendo als ein blosser Transitus gebrauchet werden, da sie denn keiner resolution vonnöthen hat, wie unter folgenden die beyden letztern Exempel ausweisen:



§. 29. Die quarta major führet sich zuweilen auch gleich der, mit der 6te vereinigten 4tæ perfectæ auf; sie wird aber als ein blosser Aufenthalt der darauf folgenden 3e angesehen:



§. 30. Wir wollen die bißherigen 4ten-Sätze wiederum in ein General-Exempel bringen, und ſelbiges gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorde exerciren. Als erſtlich, die 3e in der äuſſerſten Stimme: (n)



§. 31. Der

(n) Bey der 3ten Baſſ-Note des 7ten Tactes in oben folgenden Exempel iſt einmahl vor allemahl zu mercken, daß eine über der Baſſ bezeichnete 3a maj. iederzeit die 5tam perfectam, ſtatt der im Syſtemate modi befindlichen 5tæ imperfectæ, bey ſich führe, ob ſie gleich nicht ausdrücklich über der Note bezeichnet worden, weil ſonſt zwiſchen der 3a maj. und 5ta imperfecta eine ungeſchickte 3a min. deficiens entſtünde. Folgbar wird zu gedachter 3a maj. as, die vollkommene 5te cis, und nicht das im Syſtemate modi befindliche c. angeſchlagen.



§. 31. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte alſo gerathen:

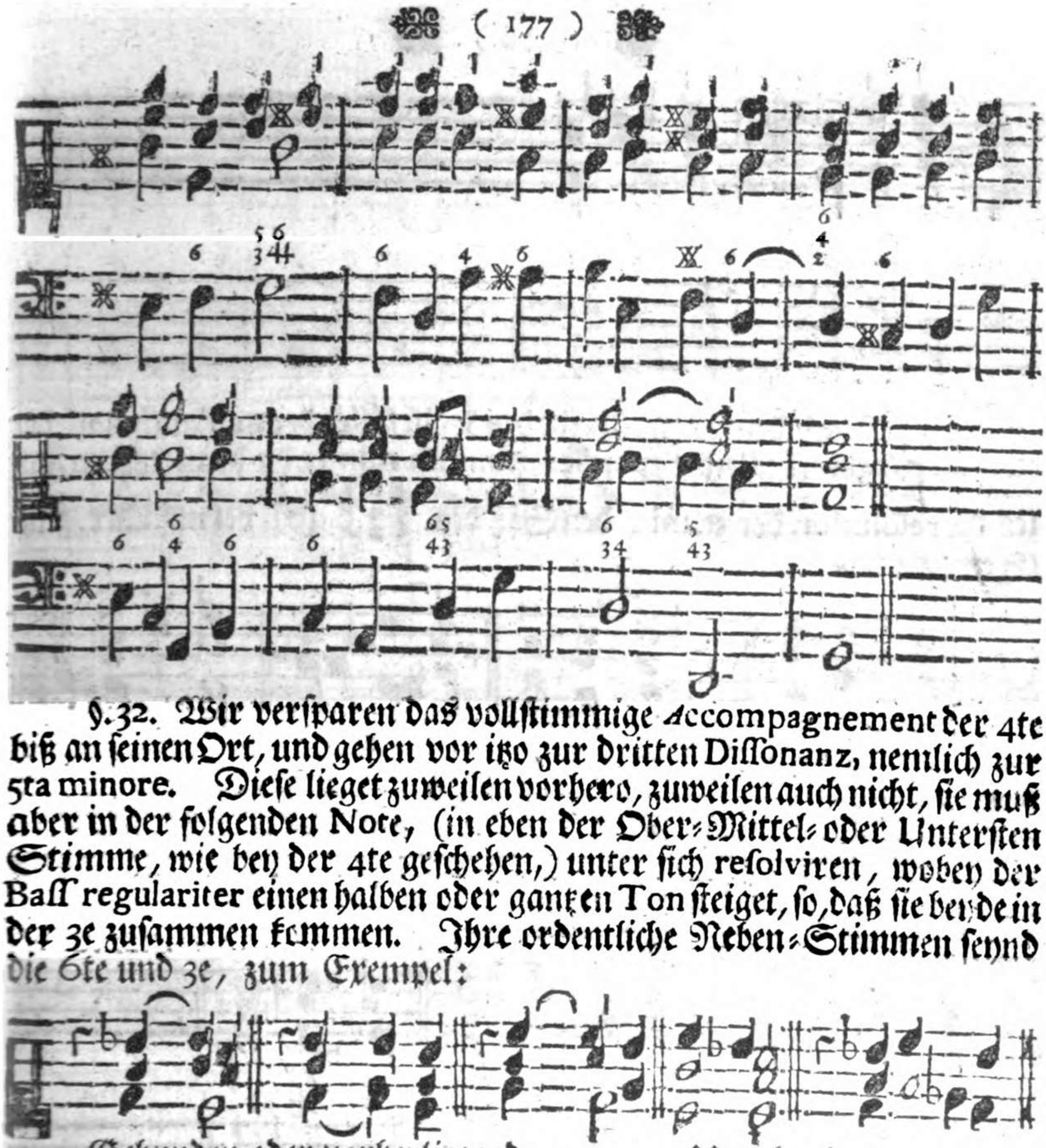


§. 32. Man



§. 32. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te oben:

§. 33. Wir



§. 32. Wir verſparen das vollſtimmige Accompagnement der 4te biß an ſeinen Ort, und gehen vor itzo zur dritten Diſſonanz, nemlich zur 5ta minore. Dieſe lieget zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht, ſie muß aber in der folgenden Note, (in eben der Ober- Mittel- oder Unterſten Stimme, wie bey der 4te geſchehen,) unter ſich reſolviren, wobey der Baß regulariter einen halben oder gantzen Ton ſteiget, ſo, daß ſie beyde in der 3e zuſammen kommen. Ihre ordentliche Neben-Stimmen ſeynd die 6te und 3e, zum Exempel:

Gebunden oder vorherliegend. Ungebunden.

§. 33. Nach



§. 33. Nach dem Unterſcheide des Styli, fället der Baß auch nach der 5t. min. per 3am, ingleichen per Semitonium minus, da denn letztern Falles die reſolution der 5t. min. den Satz der $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ (o) verurſachet, zum Exempel:



§. 34. Die

(o) Von dieſer reſolution der 5t. min. beſiehe Cap. I. Sect. 2. de Anticipatione Tranſitus.

§. 34. Die 5ta perfecta wird öffters als eine Dissonanz und 5ta syncopata gebrauchet, wenn sie nemlich von der 6te syncopiret, und in übrigen der 5tæ min. in allen gleich tractiret wird. Nur dieses hat sie voraus, daß sie gern vorhero legaliter bindet. (p) Ubrigens resolviret sie gleich jener, entweder mit einem gradatim steigenden, oder per Tertiam fallenden, oder mit der $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ bindenden Basse, wie beygefügte Exempel alle 3. Casus erläutern:



§. 35. Bey

(p) Folgendes Exempel bey einer Cadenz, möchte noch zu entschuldigen seyn. Meines Orts aber wolte ich lieber die 5tam min. auf diese Arth brauchen:

§. 35. Bey einem vorher- und nach-beständig-liegenden Basse pfleget die 5ta syncopata in die 4te zu resolviren, und hat viel natürlicher die 8ve, als 3e zur 4ten Stimme bey sich. Die 3e aber ist alsdenn erst unentbehrlich, wenn der Bass zugleich mit der resolution der 5te fortgehet, wie unter folgenden die drey letzten Exempel ausweisen:



§. 36. Wir



§. 36. Wir wollen die, von der 5ta perfecta und imperfecta gegebenen Regeln in ein gewöhnliches General-Exempel, (in welchem zugleich einige oben zurück gebliebene Sätze ausgeführet werden,) zusammen ziehen, und selbiges durch die drey Haupt-Accorde gewöhnlich exerciren. Und zwar erstlich die 8ve in der äusserſten Stimme:



§. 37. Der

§. 37. Der andere Haupt-Accord mit der 5te in der äusserſten Stimme könte ohngefehr alſo ausfallen:



§. 38. Man

§. 38. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:



§. 39. Wir

§. 39. Wir kommen zur Diſſonanz der 7me. Dieſe lieget gleichfals zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht. Wir betrachten hier erſtlich die vorher liegende 7me. Dieſe nun hat öffters ihre reſolution gleich neben ſich (76) und brauchet ordentlich die 3e und 8ve zu ihren Neben-Stimmen, wie unter folgenden Exempeln, die erſten drey angeben. Beſagte 8ve aber iſt dabey nicht unumgänglich nöthig, ſondern man kan ſtatt derſelben entweder die 3e verdoppeln, (wofern man mit einem drey ſtimmigen Accompagnement nicht will zufrieden ſeyn,) wie das 4te und 5te Exempel ausweiſet: Oder, man kan auch biß zu Eintritt der 6te, die 5te am perfectam (q) anſchlagen, wenn es nemlich die Modulation und der Ambitus modi leidet, wie aus dem letzten Exempel zu erſehen:



§. 40. Wenn

(q) Daß es aber einen Anfänger nicht rathſam, ſich viel mit der 5te bey der 76. einzulaſſen, ſolches erweiſen eben die obigen Exempel. Denn im erſten Exempel leidet die 76. die 5te c. nicht, weil die 6 des vorhergehenden Satzes das cis ange-

§. 40. Wenn die 7. alleine, ohne die 6. über der Note stehet, so resolviret sie erst in nachfolgender Note einen halben oder gantzen Ton unter sich, und hat zu ihren Neben-Stimmen ordentlich die 3e und 5te, wie unterfolgenden, die ersten drey Exempel ausweisen. Es können sich aber Casus ereignen, da die 5te nicht wohl ohne viriöse Progressen, oder ungeschickte Verwechselung der Stimmen kan angebracht werden, dahero man solchenfals statt selbiger die 8ve anschläget. Man halte das 4te und 5te Exempel gegen das 6te, und das 7te gegen das 8te:



§. 41. Nun

geben. Im andern Exempel wird wiederum die 5te g. nicht gelitten, weil die 4t des vorhergehenden Satzes das gis angegeben. Im drieten Exempel leidet der ambitus modi keine 5te über dem e, welches insgemein der schwerste Casus vor Anfänger ist. (Besiehe von ambitu modi cap. 2. Sect. 2.) Im 4ten und 5ten

§. 41. Nun finden sich in denen General-Bassen öfters einzelne 7men über solchen Noten, welche natürlich keine 5tam perfectam, sondern 5tam minor. in systemate & ambitu modi führen, also fraget sichs, ob diese 5ta min. iederzeit statt der perfectæ kan angeschlagen werden? Antwort: Wenn die 5ta min. 1) mit der 7. zugleich vorhero gelegen, und hernach 2) mit der per gradum steigenden Bass-Note zusammen in die 3e resolviret, so kan sie ausser allen Streit statt der perfectæ angeschlagen werden, wie die ersten 3 unter denen nechstfolgenden Exempeln ausweisen: Mangeln aber beyde gedachte requisita, oder wenigstens eines derselben, wie aus denen nachfolgenden 5. Exempeln zu ersehen, so wollen zwar einige, (worunter auch unser Gasparini p. 63. seqv.) die 5tam imperfectam vor unzugelassen, und folgends besagte Exempel vor falsch erklähren: ich sehe aber keine gnugsame raison und halte sie (zumahl in vollstimmigen Accompagnement und Composition) vor untadelhafft. (r) Wer aber ja ein enges Gewissen hat, der kan bey der 7. die 5ta min. in solchen Fällen vermeiden, wo sie gantz und gar nicht per gradum unter sich resolviren kan, wie das letzte Exempel ausweiset: (s) §. 42.

Exempel ist gar keine 5ta perfecta im Systemate modi vorhanden, weswegen auch die 5ta imperfecta gern weggelassen wird, weil sie zu keiner resolution gelangen kan.

(r) Weil 1) von der 5ta min. nicht erfodert wird, daß sie nothwendig vorhero liegen müsse, wie Gasparini p. 58. selbst lehret. 2) Resolviret sie ja in folgender Note, gleich andern Dissonantien, einen Grad unter sich, und muß eben solche resolution nicht iederzeit mit dem Basse in die 3e zusammen lauffen, (wie wir oben von dieser 5ta Exempla in contrarium gesehen,) zumahl sie alhier nicht als Dissonantia dominans, (die herrschende Dissonans,) sondern als eine blosse Hülffs-Stimme der 7me, (dissonantia concomitans & ancilla 7mæ,) betrachtet wird.

(s) Wer aber auch in diesen letzten Exempel die 5t. min. als eine blosse Hülffs-Stimme der 7me dazugreiffen will, der kan zu seiner Defension die Instanz von der 4te geben, welche an sich selbst zwar auch eine ordentlich resolvirende Dissonanz ist, so bald sie aber bey der syncopirenden 2de, $\left|\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right|\left|\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}\right|$ als eine Hülffs-Stimme gebrauchet wird, so bleibet sie ohne resolution, und pfleget bald ascendendo per gradum, bald ascendendo & descendendo per saltum zu gehen. In solchen Dingen seynd rationes pro und contra zu finden. Dahero wer diese 5t. min. ausdrück-



lich in dergleichen zweiffelhafften Fällen bey der 7me haben will, der thut am beſten, er zeichnet ſie zugleich über die Note $\left|\begin{smallmatrix}7\\5\flat\end{smallmatrix}\right|$ damit weiß man ſeine Meynung. Ich halte es indeß keinen Accompagniſten vor übel, wenn er ſie überall bey der 7me dazugreifft, ſie mag ausdrücklich bezeichnet ſeyn, oder nicht.

(*) Dieſe 7me hat ihren Urſprung aus der Verkehrung der reſolvirenden 9ne. Der Satz $\left|\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right|$ kan als Anticipatio des darauf erfolgenden ordinairen Accordes,

§. 42. Wenn die 7me nicht vorhero lieget, so wird sie auf unterschiedene Arthen gebrauchet, als

1) Auff eben die Arth, wie die vorherliegende 7me, da sie nehmlich die Neben-Stimmen der 3e und 5te behält, und meist in folgender Note, zuweilen auch in die gleich daneben stehende 6te resolviret, wie beyderley Calus aus folgenden Exempeln erhellen:



2) Bey einem syncopirenden Basse, da die 7me wieder die vorhergelegene Baß-Note anschläget, und nachgehends der Baß selbst einen Hal-

---

und die $\left|\begin{smallmatrix}7\\5\\2\end{smallmatrix}\right|$ als Anticipatio des darauf folgenden 6ten-Accordes angesehen werden. Jedoch weiset das obige andere Exempel aus, daß auch nach der $\left|\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}\right|$ die 6te erfolgen könne.

halben oder gantzen Ton unter ſich reſolviret. (*) Ihre Neben-Stim-
men ſeynd die 4te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder die 5te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\5\\2\end{smallmatrix}\right\}$ z. E.



3.) Bey einem beſtändig liegenden Baſſe, da die vorhero conſonirenden Stimmen in den diſſonirenden Satz der 7mæ maj. 2de und 4te (t) $\left\{\begin{smallmatrix}\pi\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}\pi\\5\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausweichen, und von dar wieder in die vorigen Conſonanzien zurück treten ::



(t) Die 4te wird hier wieder, nur als eine Hülffs-Stimme der dominirenden 7me angeſehen, und muß ſich ſchicken, ohne reſolution unter- und über ſich zu gehen, wie man ſie brauchen will.

4) Wenn ſie die 6te ſyncopiret. (u) Es wird aber ſo dann die 5te weggelaſſen, die 3e hingegen bleibet vor wie nach:



5) Endlich iſt der leichte Gang übrig, da die 8ve per tranſitum in die 7me gehet: welches keiner fernern Erläuterung brauchet.

§. 43. Das gewöhnliche General-Exempel der bißherigen Säze möchte ohngefehr alſo lauten. Und zwar erſtlich der Haupt-Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme:

§. 44. Der

(u) Dieſe 6ta ſyncopata begiebet ſich hier auf gleiche Arth in die Sclaverey einer Diſſonanz, wie oben die 3a und 5ta ſyncopata, gethan haben. Nichts deſtoweger bleiben dieſe drey Intervalla vor wie nach, Conſonantien, weil ſie ſich freywillig binden, ſyncopiren und reſolviren laſſen, da ſie es ſonſt nicht nöthig haben.



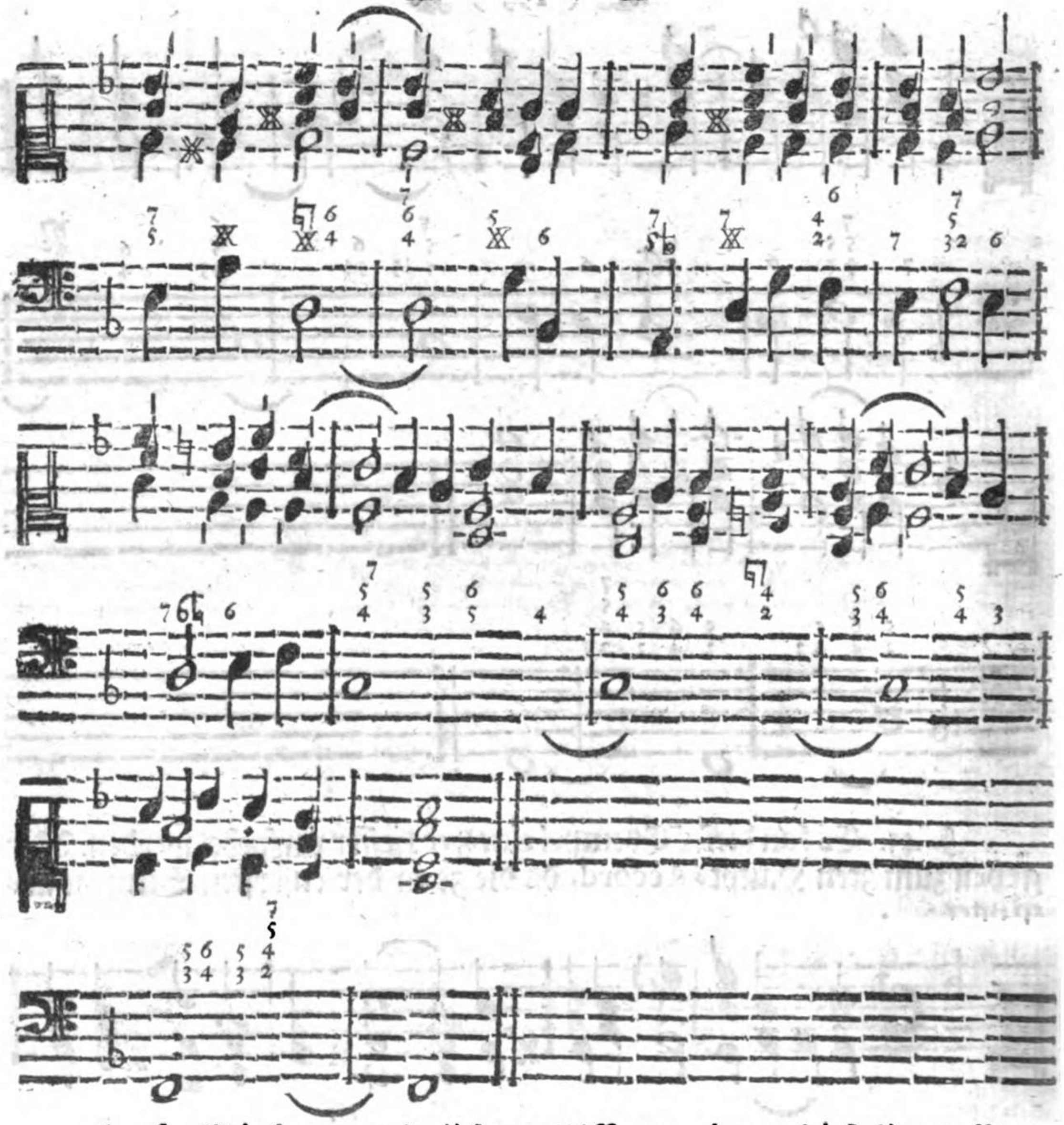
§. 44. Der andere Haupt-Accord, da oben in der 8ve angefangen wird, kan also lauten:

§. 45.



§. 45. Es kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer verſuchet werden. Wir gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 3e in der euſerſten Stimme anfänget:





§. 46. Wir kommen letzlich zur Dissonanz der 9. diese lieget all'ordinair vorhero, und resolviret entweder in die gleich daneben stehende 8ve oder wo diese nicht dabey befindlich so resolviret sie in folgender Note einen grad unter sich. Ihre ordentliche Neben-Stimmen seynd die 3e nd 5te:

§. 47. Die



§. 47. Die Nona minor verknüpffet (nach dem Unterſcheide des ambitus modi) die 3am maj. gern mit der 5te (vv), und die 3am min. mit der 6te:



§. 48. Die Nona überhaupt, wird öffters bald mit der 4te, bald mit der 7me, bald mit beyden zugleich verknüpffet, da denn jedwede von dieſen Neben-Diſſonantien ihr gewöhnlich Tractament vor wie nach behält, wie aus folgenden General-Exempel erhellet, welches wir gewöhnlich durch die drey Haupt-Accorde exerciren wollen, und zwar erſtlich die 8ve oben:

(vv) Gaſparini will p. 67. ſeq. die 5te niemahls bey der 9. min. leiden, weil ſie mit ſelbiger eine Falſam, (i. e. 5tam minor.) ausmache. Quæ, qualis, quanta?



§. 49. Der andere Haupt-Accord, da die 3e oben, möchte also gerathen:

§. 50. Der





§. 50. Der dritte Haupt = Accord da die 5te oben, mag folgen der seyn:







§. 51. Die-

§. 51. Dieſes Exempel mag eine 8ve tieffer exerciret werden. Weil aber bey dergleichen häuffig unter ſich gehenden reſolutionibus Diſſonantiarum die rechte Hand öffters ſo tieff hinunter kömmet, daß ſie nicht mehr Platz hat zu reſolviren, noch die lincke Hand (wenn ſie auch den *Baſſ* in der tieffen 8ve nimmet) frey agiren kan, ſo darff ſich ein Anfänger bey ſeinem Exercitio der 3. Haupt-Accorde nur an folgende 2. Vortheile halten, womit er die rechte Hand iederzeit wieder in die Höhe bringen kan, als

1) **Suchet er nach geſchehener reſolution der Diſſonantien, oder auch bey ſolchen Noten, die keine Diſſonantien über ſich führen, (inſonderheit bey langen Noten) die Accorde dergeſtalt zu halbiren und zu brechen, daß die rechte Hand nach und nach wieder in die Höhe gerathe, und hierdurch neuen Platz gewinne, die folgenden reſolutiones gleichfalß zur Execution zu bringen, wie aus dem 8ten Tact des vorhergehenden, inſonderheit aber und mit mehrern aus nechſt unten folgenden Exempel zu erſehen.**

2) Kan er dann und wann einen vollſtimmigen Griff in die Höhe thun, und in folgender Note die unterſten Stimmen wieder fahren laſſen. Das andere 4tel im 5ten Tacte des §. 49. befindlichen Exempels, ingleichen das vierdte 4tel im 9ten Tacte des §. 50. befindlichen Exempels erläutern die Sache. Hierbey ſehe man den erſten und 3ten Tact des folgenden Exempels an:



§. 52. Von

§. 52. Von denen bißhero tractirten Dissonantien seynd nachfolgende leichte Anmerckungen mit zunehmen, welche keines besondern Exercitii bedürffen. Nemlich

1) Daß besagte Dissonantien nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden resolviret. z. E.



2) Daß die Dissonantien öffters wieder in Dissonantien zu resolviren pflegen. Hiervon haben wir oben schon 2. Casus gesehen, da die 4 und ♭ beyde in 4te maj. resolviret. Es mögen aber folgende Exempel die Sache mehr erläutern;

3) Daß



3) Daß die über denen Noten bezeichnete und vorher gelegene Dissonantien nicht allezeit wahrhaffte Syncopationes seynd, welche einer resolution bedürffen, sondern sie entstehen öffters aus dem blossen Transitu des Basses, und haben weiter nichts hinter sich, als daß bey dergleichen 7men, und 9nen (zumahl in langsamen Noten) die zu gern mit fortgehen; wo nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet ist, wie unter folgenden die beyden letzten Exempel ausweisen, welche Arthen des Transitus aber in langsamen Baß-Noten nicht allemahl zu approbiren;



§. 53. Biß hieher haben wir das vollstimmige Accompagnement mit Fleiß zurück gelassen. Nunmehro fraget sichs, wie alle bißhero in denen Stimmen der rechten Hand syncopirte und resolvirte Dissonantien vollstimmig zu tractiren, ob man nehmlich selbige verdoppeln, und in fortgehenden 8ven zugleich mit resolviren könne oder nicht? Antwort: Man kan sie in einem vollstimmigen Accompagnement, (wo die vielen verdoppelten Dissonantien bey schwacher Music, oder sonst nicht mal a propos fallen) allerdings verdoppeln. Mit ihrer resolution aber ist ein Unterscheid zu machen 1) zwischen denen eussersten- und Mittel-Stimmen. 2) zwischen der rechten und lincken Hand.

§. 54. Alle in der rechten Hand, und sonderlich in der **eussersten Stimme der rechten Hand** vorkommende Dissonantien, müssen jederzeit legaliter tractiret werden, das heisset, sie müssen binden und resolviren, wie es die Regeln erfordern, weil hier das Ohr gar leicht die Fehler entdecket. Hingegen seynd die verdoppelnde Mittel-Stimmen der lincken Hand an diese Gesetze nicht gebunden, sondern sie können willkührlich auff dreyerley Arth verfahren, als:

1) Kan die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Con- und Dissonantien zugleich ergreiffen, mit ihnen vorhero liegen und binden, auch nachgehends in fortgehenden 8ven mit ihnen resolviren (x): nur muß dabey (wie oben überhaupt recommendiret worden) ein allzugrosses vacuum, oder Distanz zwischen beyden Händen vermieden werden, damit die unbedeckten 8ven einem guten Gehöre nicht penetrabel fallen. Diesem nach wären in folgenden ersten 8. Exempeln die 8ven aller resolvirenden Con- und Dissonantien gnugsam bedecket: in allen übrigen Exempeln liegen sie allzuoffenbahr, und seynd (eines mehr als das andere) einem guten Gehöre verdächtig.

2) Kan

(x) Weil hier die 8ven gleich dem offtgedachten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, oder gleich denen, in 8ven fortgehenden Stimmen starcker Chöre betrachtet werden.

gut.



verdächtig.



2) Kan die lincke Hand ihre von der rechten Hand entlehnte Dissonantien auch per gradum über sich resolviren, oder per saltum abbrechen (y), wo es die Commodität der Hand erfodert. Genug wenn die rechte Hand (allwo die Toni acuti mehr durchschlagen) Regelmäßig verfähret. Damit aber dergleichen Freyheiten nicht allzuplump ausfallen mögen, so suchet man hier wiederum das offt gedachte vacuum zwischen beyden Händen, so viel möglich, zu vermeiden. Man sehe folgende Exempel an, welche in einem vollstimmigen Accompagnement ohne Tadel seynd. Und zwar resolviren in denen ersten 4. Exempeln die Dissonantien des Bassos per gradum über sich. In denen 3. folgenden Exempeln brechen sie per saltum ab. In denen 3. letzten Exempeln aber resolviren sie zwar richtig mit der Ober-Stimme unter sich, allein sie haben nicht mit dieser vorhero gelegen, sondern seynd per saltum in die Dissonanz gefallen:

3) Kan

(y) Diese letztere Libertät scheinet allein ein proprium vollstimmiger Instrumente zu seyn, in denen partituren separirter Stimmen aber soll man sich mit dergleichen Dingen nicht gern blicken lassen. Wohl aber haben dieses die Ausländer in Gebrauch, daß sie bey Ausarbeitung vieler real-Stimmen z. E. eine 4te, 7me &c. vocaliter gebührend unter sich, instrumentaliter aber per gradum über sich resolviren. Nur wolte ich dergleichen resolutiones nicht offt in der euersten Stimme hören, und halte überhaupt mehr davon, wenige real-Stimmen solide auszuarbeiten, als allzu viele real-Stimmen mit erzwungenen und irregulairen Gängen anzuhäuffen, unter dem Deckmantel, daß es die Natur nicht anders zulasse. Hæc obiter.



3) Kan die lincke Hand in einigen Casibus die resolutiones der in der rechten Hand befindlichen Dissonantien auf gleiche Arth anticipiren, wie etwan berühmte Componisten in vollstimmiger Composition verfahren. Die Sache brauchet einer weitläufftigen Erklährung, und mag von Anfängern gar wohl übergangen werden. Denen Geübten aber zu Gefallen wollen wir sie allhier aus dem Grunde beschreiben.

§. 55. Es ist bekandt, daß man zu der vollstimmigen 9. unter andern Mittel-Stimmen auch die 8ve anschlagen kan, ehe noch besagte 9. selbst in die daneben stehende 8ve resolviret (98) welches in der That nichts anders ist und heissen mag, als eine Anticipatio resolutionis Nonæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 9. erst resolviren soll. z. E.



§. 56. Kan nun das Gehöre die Anticipationem resolutionis Nonæ vertragen, so kan es auch nothwendig alle andere Anticipationes resolutionum vertragen, welche aus der blossen Verkehrung dieser vollstimmigen 98. herkommen, (z) wofern man sie nur Regel-mäßig zu tractiren und zu præpariren weiß. Wollen wir nun zur ersten Probe die vorher gehen-

(z) Denn weil dieser Satz von lauter solchen Con-und Dissonantien zusammen gesetzet ist, welche sich nach denen Grund-Regeln des bekandten Contrapunto all' Ottava, insgesamt einzeln verkehren, und dergestalt tractiren lassen, daß sie so wohl dem Ohre als der Kunst Satisfaction geben: aus was vor Grunde wolte

gehenden 3. Exempel dergestalt verkehren, daß die 3e in iedweden Accorde statt des Bass-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so bekommen wir eine Anticipationem resolutionis 7mæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 7me erst resolviren soll: (a)



NB. Es

wolte denn die Verkehrung des gantzen Accordes dem Gehöre eine neue, und zuvor nicht da gewesene Verdrießlichkeit verursachen können, wenn sie sonst Regel-mäßig tractiret wird?

(a) In diesen Exempeln machet die oben liegende 7me gegen die unten anticipirte 6te die vorige 9. aus; folgbar müssen zwischen diesen beyden Stimmen auch alle Regeln observiret werden, welche sonst bey der 9. zu observiren seynd. z. E. Die 8ve zum Bass-Clave gehet niemahls descendendo in Nonam; also gehet auch die 8ve zu dieser Mittel-Stimme niemahls descendendo in Nonam. Folgbar wäre das hier folgende erste Exempel falsch, das andere aber gut. Und diese Anmerckung ist bey allen künfftigen Anticipationibus resolutionum in acht zu nehmen.



NB. Es ist aber leicht zu ermessen, daß diese Anticipatio resolutionis 7mæ nur bey derjenigen 76. muß gebrauchet werden, welche natürlich keine 5te im Accord leidet, wie oben §. 39. verschiedene solche Exempel gegeben, und in der beygefügten remarqve (q) die Erläuterung darüber gemacht worden: sonst würden die 5te, die anticipirte 6te, und die 7me in einem Accorde alle 3. verbothener Weise zusammen kommen.

§. 57. Verkehren wir unsern Accord der $\left\{\begin{matrix}9\\8\\5\\3\end{matrix}\right\}$ dergestalt, daß die 5te statt des Fundamental-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so haben wir eine Anticipationem resolutionis 5tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 5ta syncopata erst resolviren soll, wie folgende Exempel ausweisen. (b)



§. 58. Bey

(b) In diesen Exempeln machet die oben liegende 5te gegen die unten anticipirte 4te die vorige 9. aus, und seynd also zwischen diesen beyden Stimmen abermahl die gewöhnlichen Regeln der 9. zu observiren, wie in vorhergehender remarque (a) gedacht worden. Ubrigens könte man den Accord der $\left\{\begin{matrix}9\\8\\5\\3\end{matrix}\right\}$ auch

§. 58. Bey der vollstimmigen 9. wird öffters statt der 5te die 6te gebrauchet. $\left\{\begin{matrix}9\\8\\6\\3\end{matrix}\right\}$ Verkehren wir nun diesen Accord dergestalt, daß die 6:e statt des Baß Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so bekommen wir eine Anticipationem 4tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 4ta syncopata erst zu resolviren hat: (*)



§. 59. Die 9. hat zuweilen nebst der 3a min. und 6ta maj. auch die oben §. 7. h. c, beschriebene 4tam irregularem bey sich $\left\{\begin{matrix}9\\6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ verwechseln wir nun diese 4te mit dem Baß Clave, so bekommen wir eine Anticipatio-

dergestalt verkehren, daß die 9. selbst mit dem Baß-Clave verwechselt würde: weil aber hieraus keine Anticipatio resolutionis, sondern der oben §. 42. No: 2. angeführte Satz $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ entstehet, so dienet es hier nicht zu unsern propos.

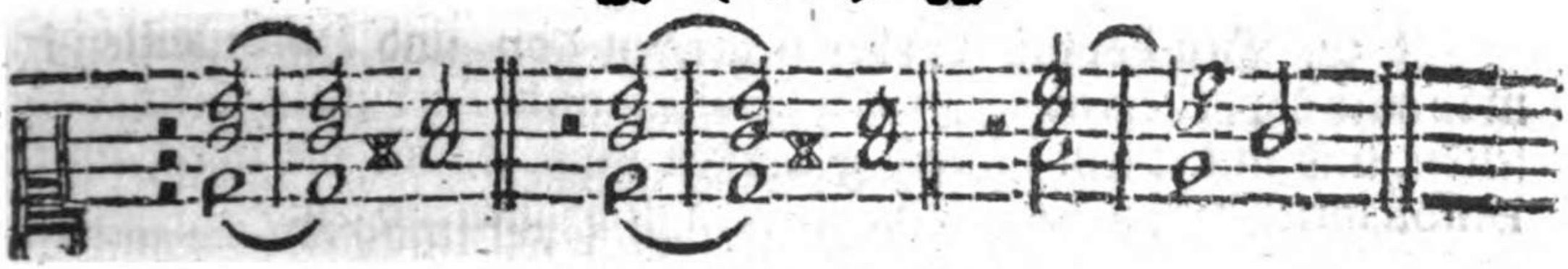
(*) In diesen Casu machet die oben liegende 4te gegen die unten anticipirte 3e die vorige 9. aus.

nem resolutionis 6tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die von der 7me syncopirte 6te erst resolviren soll, wie unter folgenden, die ersten Exempel ausweisen. Es kan aber auch die resolution einer bloß vorherliegenden oder gebundenen 6te anticipiret werden, ob gleich die 6te selbst, nicht von der 7me syncopiret worden, wie aus denen 3. letzten Exempeln erhellet: (**)



§. 60. Die

(**) In allen diesen Exempeln machet die oben liegende 6te gegen die unten antieipirte 5te die vorige 9. aus.



Anticipatio reſolutionis 6tæ ligätæ.



§. 60. Die 9. hat nicht ſelten die 7. bey ſich. $\left\{\begin{matrix}9\\8\\7\\3\end{matrix}\right\}$ Verwechſeln wir

nun dieſe 7me mit dem Baſſ Clave, ſo bekommen wir eine Anticipationem 3æ ſyncopatæ, welche zwar in vollſtimmiger Compoſition mehr Dienſte thun kan, als im Accompagnement; wir wollen ſie aber doch mit herſetzen, weil wir einmahl in Unterſuchung dieſer Materie begriffen ſind: (c)



Accord. Verkehrung.

(c) Bey dieſer Verkehrung machet die oben vorher liegende 3e gegen die unten eintretende 2de die vorige 9. aus.

§. 61. Bey doppelt vorher liegenden Con- und Dissonantien kan man auch doppelte Anticipationes resolutionum anbringen, welches aber selten, und mit einem Judicio geschehen muß, damit die überhäufften Dissonantien dem Gehöre nicht unerträglich fallen mögen:



(NB. Bey dem ersten Exempel der doppelt anticipirten resolution $\{^{98}_{76}\}$ ist das im vorhergehenden §. 56. angehengte Nota Bene anhero zu wiederhohlen.)

§. 62. Bey allen bißherigen und künfftigen Exempeln der anticipirten resolutionum ist bey dem Accompagnement eines vollstimmigen Instrumentes hauptsächlich zweyerley in acht zu nehmen:

1) Daß der locus resolutionis, oder derjenige Clavis individualiter, worein die in der rechten Hand vorher gelegene Con und Dissonanz resolviren soll, allezeit leer und unbesetzet bleiben muß, damit das Gehöre die künfftige resolution wohl unterscheiden, und der Anschlag vieler neben einander liegenden Clavium denen Ohren nicht einen Greuel verursachen möge. (d) In dieser Absicht behält die rechte Hand lieber das Amt, die Con-

(d) Z. E. in denen 3. Exempeln des vorher gehenden §. 61. schlagen jederzeit 5. neben einander liegende Claves zugleich an, nehmlich in denen ersten beyden: a. h. c. d. e. und in dem andern Tacte des 3ten Exempels: g. a. b. c. d. Wären

Con- und Dissonantien legaliter anzuschlagen und zu resolviren, die lincke Hand aber begnüget sich, die resolutiones der rechten Hand zu anticipiren. Dahero wären alle anhero wiederhohlte Exempel, auff folgende Arth gantz und gar unleidlich: (e)

---

nun diese Claves nicht in die hohen und tieffen 8ven vertheilet, und bey jedweder Dissonanz der locus resolutionis frey geblieben, so würde man was schönes zu hören bekommen. Hingegen wird sich das Ohr bey einem NB. vollstimmigen Accompagnement und Composition über gedachte Exempel, so wie sie angebracht worden, nicht zu beschweren haben, ob sie gleich primo intuitu denen Augen noch so paradox scheinen möchten.

(e) In separirten Vocal- und Instrumental-Stimmen lässet sich der Casus noch einiger massen entschuldigen, wenn die 9. neben der anticipirten 8ve als eine 2de erscheinet, und doch als 9na tractiret wird,



weil hier das Gehöre wegen der Diversität der Stimmen die resolution noch unterscheiden kan: allein auff vollstimmigen Instrumenten fället diese raison weg, und kan die resolutio anticipata neben dem Clave der resolvirenden Stimme niemahls statt haben.

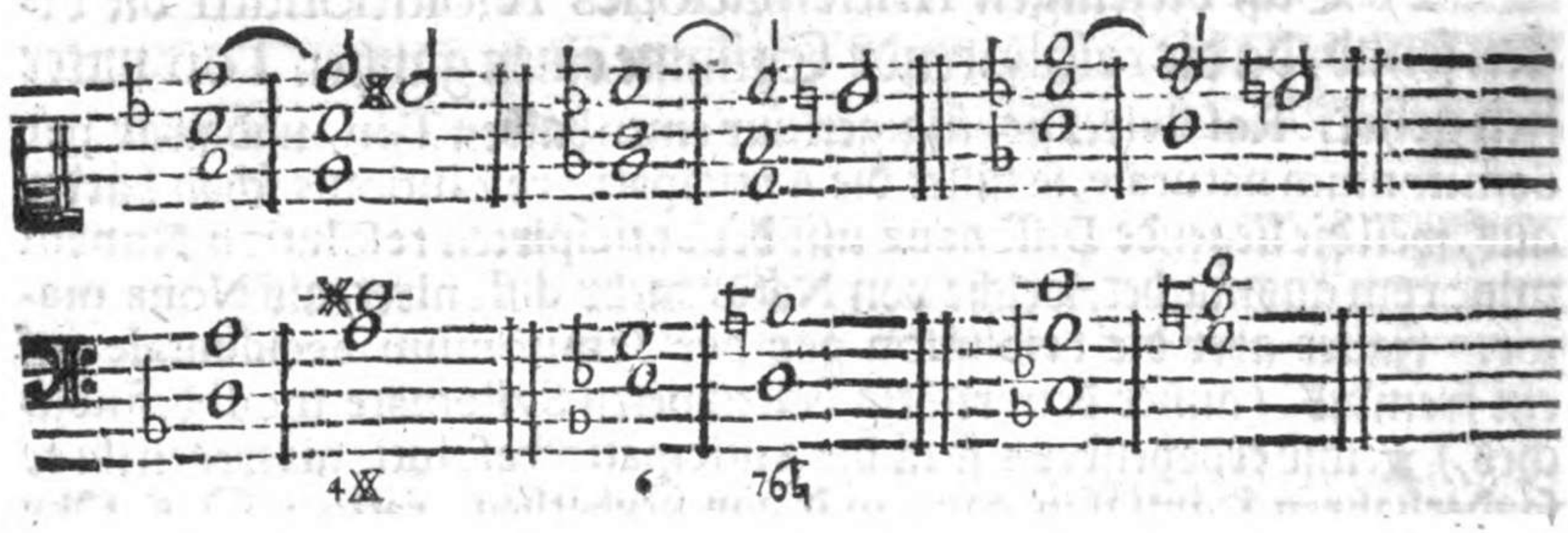

98
98
76
6
5 4
4
6
5 4 6
4 6


43
43
56
4
7
6
6
6 6
3




6
4
3
98
76
98
43

2) Daß diejenigen Anticipationes resolutionum die besten seynd, da die resolvirende Stimme einen gantzen Ton unter sich gehet. Resolviret sie hingegen nur einen halben Ton, und zwar per Semitonium naturale, so fället die Anticipatio resolutionis schon härter aus, weil die liegende Dissonanz mit der anticipirten resolution Nonam minorem ausmachet, welche von Natur mehr dissoniret, als Nona major. Fället aber die resolution gar per Semitonium accidentale auf ein fremdes, (ausser dem richtig bezeichneten Systemate modi befindliches,) ♯. und erhöhendes ♮. so ist die Anticipatio resolutionis wegen ihrer sonderbahren Härtigkeit gantz und gar verbothen, ratio: Das Ohr leidet doppelt als 1) Durch die 9nam minor. accidentalem, welche noch viel härter ausfället, als die an sich selbst schon harte 9na minor naturalis. 2) Durch die darauff erfolgende harte Vermehrung eines frembden ♯ oder erhöhenden ♮ welche, wie oben gedacht, sehr behutsam zu vermeiden ist. Aus diesen Ursachen nun seynd alle, oben von denen anticipirten resolutionibus §. 55. biß §. 60. inclusivè, gegebene Exempel vollkommen gut: Die hier folgenden 5. ersten aber seynd passabel, und können bey guter Gelegenheit cum Judicio gebrauchet werden: Die 4. letztern hingegen seynd unleidlich und gäntzlich verbothen:



§. 63. Dieſes wäre es, was man meines Wiſſens von denenjenigen Anticipationibus reſolutionum ſagen kan, welche ihren Urſrung aus der Verkehrung einer vollſtimmigen 98. herführen. Man kan zwar mit Verkehrung der einzeln ſtehenden 9. (welche erſt über der folgenden Baß-Note reſolviret,) eben alſo verfahren: weil aber dieſe Verkehrung mehr obſtacula und obſcuritäten findet, ſo laſſen wir es bey dem Bißherigen bewenden. Wer ſich die Mühe geben will, von ſelbſt ein mehrers nachzuſuchen, der kan es thun. Meines Erachtens aber bleibet die reſolutiones anticipata wohl das einzige Fundament aller anticipirten reſolutionum Con- & Diſſonantiarum.

§. 64. Nunmehro können wir die, oben §. 54. angegebene, und bißher abgehandelte dreyfache Arth eines vollſtimmigen Accompagnementes ad Praxin bringen. Und zwar wurde erſtlich die 4te oben §. 26 ſeqv. mit ihrer veränderlichen Harmonie beſchrieben. Das vacuum nun, oder der leere Raum zwiſchen beyden äuſſerſten Stimmen dieſer 4te beſtehet gewöhnlicher maſſen in der, durch alle 8ven wiederhohlten Harmonie des angegebenen Satzes, zum Exempel:

Ergreiffet



Ergreiffet man nun aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel iedwede Hand am nechsten fassen kan, so möchte das oben §. 29. gegebene Exempel, (von welchen wir gewöhnlich die 2. äussersten Stimmen behalten,) vollstimmig also ausfallen:



NB. Ju



(NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit der vollstimmigen 4te auff folgende Arth. Uber der andern Baß Note des ersten Tactes wird besagte 4te mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der ersten Baß Note des 3ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret, (und zwar resolutio 4tæ superfluæ. Unten werden wir von der anticipirten resolution der 4tæ perfectæ gleichfals mehr Exempel finden.) Uber der letzten Note eben dieses 3ten Tactes resolviret die vorhergelegene 4te per gradum über sich; welches auch bey der letzten Note des 4ten Tactes geschiehet. In der letzten Note des 9ten Tactes resolviret die in der rechten Hand unten gelegene 4te wiederum über sich, und in der 3ten Note des 10ten Tactes erfolget die resolution in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

§. 65. Das Vacuum zwischen beyden euserſten Stimmen der, oben §. 32. seq. beschriebenen 5tæ min. und 5tæ perfectæ syncopatæ bestehet in der, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten 3e, 5te, 6te und 8ve:

Ver-



Verfähret man nun mit dergleichen vollstimmigen Sätzen gewöhnlicher maßen, so könte das oben §. 36. befindliche Exempel mit Beybehaltung der 2. euersten Stimmen, vollstimmig also lauten:

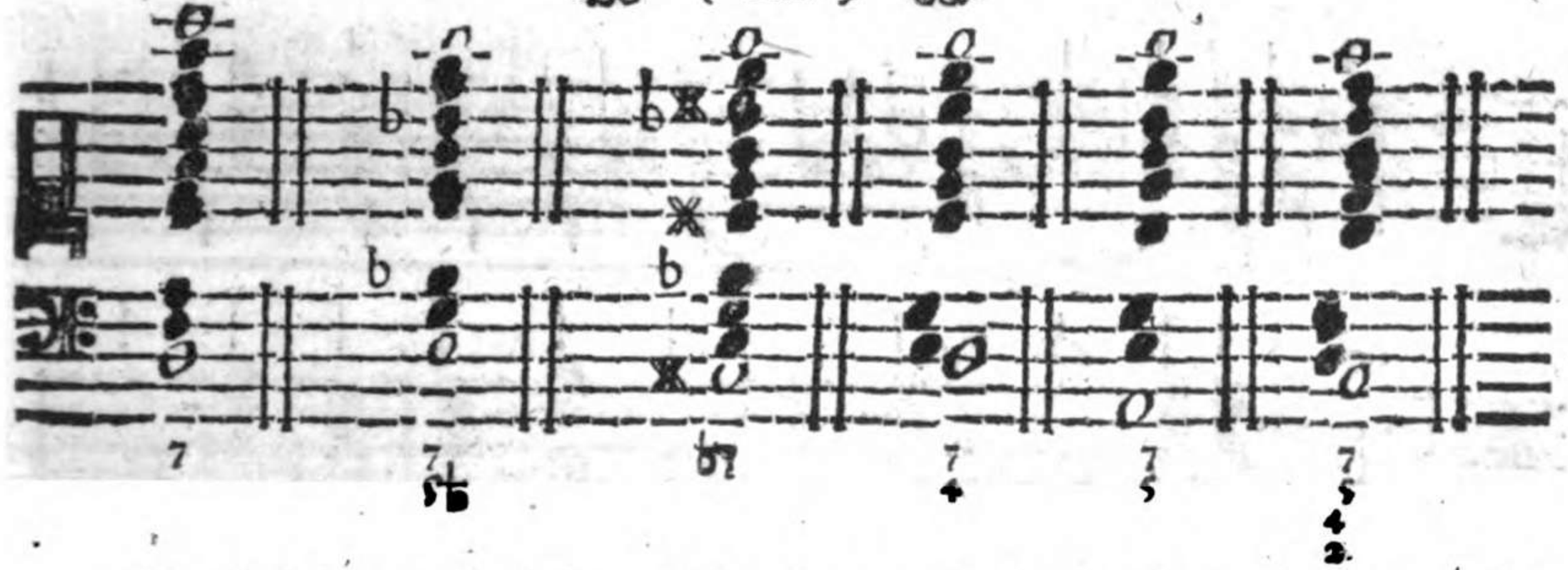




(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit dem vollſtimmigen Accompagnement der 5tæ min. und 5tæ perfectæ ſyncopatæ auff folgende Arth: Die über der 4ten Baſſ Note des andern Tactes befindliche 5ta min. bricht in folgender Note ſtatt der ſchuldigen reſolution, per ſaltum ab. Die über der andern Baſſ Note des 3ten Tactes liegende 5ta min. aber reſolviret in folgender Note per gradum über ſich. Die über der erſten Note des 5ten Tactes liegende 5ta ſyncopata reſolviret nachgehends gleichfals per gradum über ſich. Die über der 3ten Baſſ-Note des 7ten Tactes liegende 5ta min. reſolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, desgleichen auch die nechſtfolgende 5ta min. thut. Die über der 4ten Note des 9ten Tactes liegende 5ta ſyncopata bricht in folgender Note per ſaltum ab; und letzlich wird in der andern Baſſ-Note des 10ten Tactes die reſolutio 5tæ ſyncopatæ anticipiret.)

§. 66. Das Vacuum zwiſchen beyden euſerſten Stimmen der oben §. 40. ſeq. tractirten 7me beſtehet wiederum in denen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Stimmen. z. E.

Alſo



Also möchte nach denen bißherigen principiis. das oben §. 43. befindliche Exempel, vollstimmig ohngefehr auf diese Arth gerathen:

(NB. Die



(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit der vollſtimmigen 7me alſo: Uber der andern Baſſ-Note des erſten Tactes wird die reſolution der 7me anticipiret. Die über der andern Baſſ Note des andern Tactes befindliche 7me reſolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der 3ten Note des dritten Tactes bricht die 7me ſtatt der reſolution per ſaltum ab. Die über der 3ten Note des 4ten Tactes liegende 7me reſolviret wieder mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der erſten Note des 6ten

Tactes

Tactes wird resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret. Uber der ersten Note des 9ten Tactes bricht die 7me wiederum per saltum ab, und über der andern Note des 10ten Tactes wird resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret.)

§. 67. Das Vacuum zwischen denen euserſten Stimmen der oben §. 46. seqv. tractirten 9. bestehet gleichfalls in der, durch alle 8ven des Clavieres geschehenen Wiederhohlung ihrer Stimmen. Z. E.

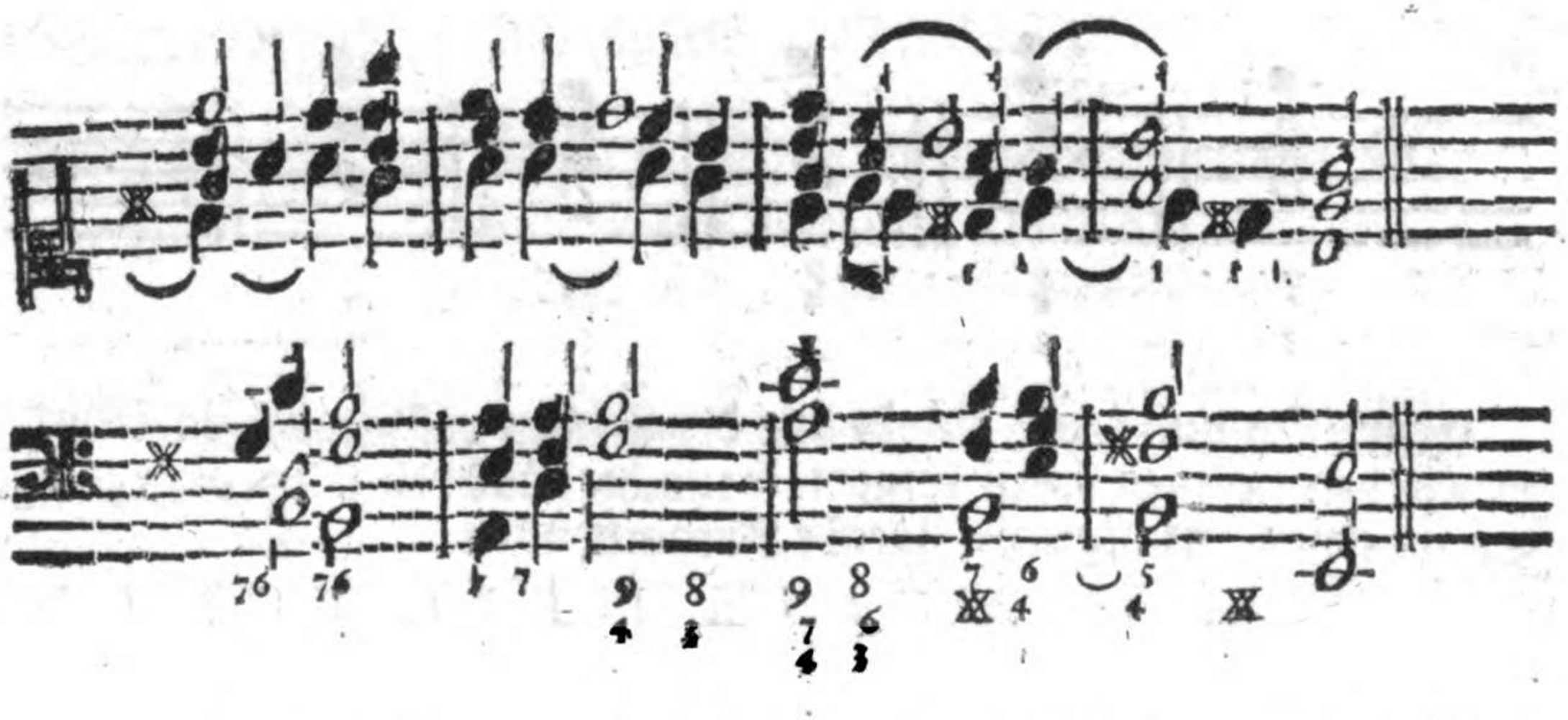


Ergreiffen nun beyde Hände aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was sie am nechsten fassen können, so möchte das oben §. 49. angegebene Exempel vollstimmig auff folgende Arth ausfallen:



(NB.





(NB In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit dem vollstimmigen Accompagnement auff folgende Arth: Uber der ersten Baß-Note des andern Tactes wird die 7me mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der ersten Baß-Note des 3ten Tactes wird bekandter massen resolutio 9næ durch die anschlagende 8ve anticipiret. Uber der ersten Note des 4ten Tactes finden sich

Anti-

Anticipatio resolutionis 7mæ & 9næ zugleich, und zwar die erste mit recht, weil diese Baſſ-Note natürlich keine 5te über sich leidet. Uber der ersten Note des 5ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret. Die über der letzten Note des 7ten Tactes befindliche 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der ersten Note des 9ten Tactes leidet der Ambitus modi eine 5te, also könte hier keine Anticipatio resolutionis 7mæ statt haben, welche sich hingegen bey der folgenden Note mit Rechte findet. Uber der letzten Note des 10ten Tactes wird die, per Semitonium naturale vorgehende resolutio 4tæ anticipiret, und über der nechstfolgenden Note findet sich wiederum eine Anticipatio resolutionis 4tæ)

§. 68. Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falsis, welches eine der schönsten Musicalischen Materien ist, und wohl verdienet, daß man sie besonders betrachte.

§. 69. Fallæ heissen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus (f) entweder ein Semitonium minus zu viel

(f) Z. E. Eine 6ta maj. hat in ihren gehörigen 6. gradibus (nach der eben Cap. I. §. 13. geschehenen Beschreibung) nicht mehr als 3. gantze und 2. halbe Tone. So bald man nun über diese gezehlten Tone schreitet, (welches nach Gelegenheit des modi durch Hinzuthuung eines X. ♮. oder b. vor der einen Note geschehen kan) so bald bekömmt hier das Intervallum der 6te ein Semitonium majus zu viel, i. e. es wird eine Falsa, weil es zwar die 6. gradus, nicht aber das Haupt-Reqvisitum einer 6te maj. behält, welche 3. gantze, und 2. halbe Tone nicht übersteigen soll.:



Eben auff solche Arth entstehen die übrigen Falsæ oder Superfluæ & Deficientes, davon man nach dem Unterscheide jedwedes Intervalli die Probe leicht machen kan, zumahl bey der 4ta und 5ta perfecta, welche doppelte Falsas auffzuweisen ha-

oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine ausserordentliche Härtigkeit verursachen. Dieses seynd nun mit einem Worte alle, oben Cap. I. angegebene Superfluæ und Deficientes. Die erstern waren, die 2da superflua, die 4ta maj. die 5ta superflua und 6ta superflua (g) die letztern aber waren, die 3a min. deficiens, die 4ta imperfecta, die 5ta min. und 7ma min. deficiens.

§. 70. Die

---

ben, indem sie in ihren gehörigen gradibus durch Hinzusetzung eines ♯. ♮. oder b. bald ein Semitonium minus zu viel, bald zu wenig bekommen können, wie in gedachten obigen Cap. I. erhellet.

(g) Nonam superfluam haben wir oben nicht statuiret, weil sie nicht kan natürlich in Consonantiam resolviret werden. Unnatürliche, und gezwungene resolutiones aber kan man endlich noch wohl bey denen Haaren dazu ziehen, und wenn also eine 9na superflua solte und müste erfunden werden, so möchten noch wohl die unten folgende zwey 9næ superfluæ zum Exempel dienen, (wiewohl ich sie lieber wolte in Figur der 2dæ superflnæ lassen aufftreten, und ihrer Natur gemäß tractiren, wenn es nicht, wie gedacht, solte und müste eine resolvirende 9na superflua seyn und heissen.) Wenn aber dergleichen nichtige Erfindung den Autorem und die Music heben könten, so getrauete ich mir noch viel sonst unnatürliche verbothene, absurd-scheinende, ja gar vor unmöglich gehaltene casus & passus compositionis dergestalt auszukünsteln, daß sie sich in einigen erzwungenen Exempeln, als möglich præsentiren solten. Z. E. Es solte eben nicht viel Mühe kosten, eine, nicht nur in salten einer eintzigen Stimme bestehende, sondern zum Fundamental-Clave anschlagende Octavam deficientem, item eine gleichfalls zum Basse anschlagende 3am min. defic. eine nach allen Regeln syncopirende, oder ordentlich vorherliegende, und nachgehends unter sich resolvirende 5tam superfluam, 6tam superfluam, und hundert erzwungene schöne Sachen zu erfinden, die man endlich alle zusamm in einen Raritäts-Kasten stecken, und denen Leuthen, wie jener sein Murmelthier, vor Geld zeigen könte. Allein mein Rath ist, man lasse solche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was bessers an. Die Music will nichts gezwungenes haben, und unsere Nation inclinirt gleichwohl vor andern Nationen zu dem Fehler, daß sie in der edlen Music offt allzuviel künsteln, und hier und dar von dem Wege der Natur abweichen will, zum grossen Schaden und Auffenthalt derselben. Ein anders ist

§. 70. Die 4ta maj. 5ta min. und 7ma min. defic. seynd bißhero schon zum öfftern vorkommen, weil sie als sehr gebräuchliche Intervalla bey obigen Sätzen nicht kunten übergangen werden. Die übrigen superfluæ und Deficientes aber kommen in praxi seltener vor, und wollen wir allhier ihre Harmonie beschreiben.

§. 71. Es seynd überhaupt die Falsæ in 2. Fällen merckwürdig, und verursachen in beyden Fällen harte Sätze, nehmlich: 1) Wenn sie gegen den Baß oder Fuudamental-Clavem als Falsæ erscheinen. 2) Wenn sich

es, etwas gutes und geschicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden, ein anders, etwas zur blossen Curiosität ausgrillisiren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung kützeln.

zwischen denen Ober- und Mittel-Stimmen gleichsam von ohngefehr eine Falsa ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Baß selbst, als schlechte Dissonantien, oder wohl gar als Consonantien verhalten. Z. E. Die 3a maj. und 6ta min. seynd beyde Consonantien gegen den Baß, unter sich selbst aber machen sie eine harte Falsam aus, nehmlich 4tam imperfectam, oder umgekehrt, die 5tam superfluam.

§. 72. Damit wir nun die notabelsten Sätze der Falsarum in beyderley Fällen berühren mögen, so wollen wir zu unsern Nutz allhier die Falsas in 4. Classen eintheilen; und betrachten, wie sie sich zu ereignen pflegen.

1.) Bey dem Accord der 6tæ, min. maj. und superfl.
2.) Bey dem Accord der 2de und 4te $(\frac{4}{2})$ min. maj. und superfl.
3.) Bey dem Accord der 5tæ superfl. und
4.) Bey dem Accord der 7mæ maj.

§. 73. Das leichteste gehet voran, und finden wir bey der ersten Classe erstlich die 6tam superfluam, welche an sich selbst eine harte Falsam gegen den Baß ausmachet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer Neben-Stimme. Nebst dieser kan aber auch die 5ta syncopata, ingleichen die 4ta maj. (wenn diese vor und nach unbeweglich liegen bleibet) statt finden, wie alle Casus aus folgenden Exempeln erhellen:



§. 74. Wenn

§. 74. Wenn ſich die 5ta min. zur 6ta maj. geſellet, ſo machen ſie unter ſich ſelbſt in denen Ober- und Mittel-Stimmen eine Falſam aus, nehmlich die 2dam ſupertl. oder umgekehrt die 7mam min. defic. die übrigen Neben-Stimmen bleiben die 3e und 8ve, wie ſonſt bey dem Accord der $(^{6}_{5})$ gewöhnlich:



§. 75. Wenn ſich die 3a maj. zur 6ta min. geſellet, ſo machen ſie unter ſich ſelbſt in denen Ober- oder Mittel-Stimmen wiederum eine Falſam aus, nehmlich die 4tam imperfectam, oder verkehrt, die 5tam ſupertl. die 3te Stimme bleibet die 8ve, wie ſonſt bey der 6te gewöhnlich:



§. 76. Wir wollen die bißherigen Sätze in ein gewöhnliches General Exempel bringen, und ſelbiges durch die 3. Haupt-Accorde (h) folgender Geſtalt exerciren. Als erſtlich die 3e in der euſerſten Stimme:



§. 77. Der

(h) Hat man jemahls nöthig, einige Signaturen des General-Baſſes durch die drey



§. 77. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der euſerſten Stimme möchte alſo lauten:



§. 78. Man

Haupt-Accorde zu exerciren, ſo ſeynd es gewiß die Falſæ. Denn die Verwechſelung der Ober- und Mittel-Stimmen ſolcher extravaganten Accorde verurſachen einem Anfänger jederzeit neue Schwürigkeit.



§. 78. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer exerciren, (es verſtehet ſich, daß man den Baſſ zugleich, an benöthigten Orthen eine 8ve tieffer nehme.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme anfänget:

§. 79. Wir



§. 79. **Will man das** vollſtimmige Accompagnement auch hier **verſuchen, ſo beſtehet das** Vacuum **der** bißherigen Sätze, gewöhnlich in **der durch alle 8ven des Clavieres** wiederhohlten Harmonie. z. E.



Ergreiffet man aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen ſo viel, als jedwede Hand am nechſten faſſen kan, ſo möchte das nechſt vorhergehende Exempel, vollſtimmig ohngefehr alſo gerathen: (i)

(i) Oben iſt gedacht worden, daß beym vollſtimmigen Accompagnement die Verdoppelung eines frembden 𝄪 und erhöhenden ♮ (in denen gleichfals oben §. 6. angegebenen 3. Fällen) zwar zugelaſſen, iedoch dabey nach Gelegenheit der Umſtände einige Diſcretion zu gebrauchen ſey ꝛc. Dieſes nun iſt noch mehr im voll-





(NB. Die

ſtimmigen Accompagnement der Falſarum zu obſerviren. Denn die meiſte Verdoppelung derſelben führet auch eine doppelte Härtigkeit bey ſich; Die eine, wegen der natürlichen Härtigkeit des Intervalli ſelbſt, die andere, wegen der dazukommenden harten Verdoppelung des frembden 𝄪 und ♮ Alſo würde z. E. im modo a moll die verdoppelte 5ta ſuperfl. zu c. noch einmahl ſo harte lauten, als die verdoppelte 3a maj. accid. zu e, ob gleich in beyden Intervallis eben daſſelbe 𝄪 individualiter vermehret wird, ratio: Bey dem e. lautet nur allein die Verdoppelung des 𝄪 harte, bey dem c. aber fället nicht nur die Verdoppelung des 𝄪 ſondern auch die Falſa der 5tæ ſuperfl. ſelbſt harte aus. In ſolcher Betrachtung ſoll man mit der Verdoppelung derjenigen 𝄪 und erhöhen-



(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen voll-stimmigen resolutionibus der Dissonantien also: Uber der 4ten Baß-Note des ersten Tactes bricht die vorhergelegene 4te per saltum ab. Die über der ersten Baß Note des 6ten Tactes befindliche 5ta min springet dem eusserlichen Scheine nach bey der andern Baß-Note über sich, man wolte denn die richtige resolution in Verwechselung der Stimmen suchen. Uber der ersten Baß-Note des 7ten Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und über der ersten Note des 8ten Tactes geschiehet wiederum Anticipatio resolutionis 4tæ & 9næ zugleich.)

§. 80. Wir kommen zur andern Classe unserer Fallarum, und finden hier erstlich die 2dam supertl. als eine harte Eallam gegen den Baß. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 4ta maj. und 6te $\{\frac{6}{4}\}$ Statt der 6te kan auch die 7me liegen, ehe sie in die 6te resolviret, wie unten einige Exempel ausweisen werden. Uberhaupt aber ist diese 2da supertl. ihrer Natur nach, mehr veränderlich, als einige andere Falla, und lässet sich nach dem Unterscheide des Styli. auff mancherley Arth gebrauchen, wovon wir folgende Arthen specificiren wollen, als:

den ♮ welche zugleich eine Fallam helffen ausmachen, besonders behutsam umgehen; ausser dem vollstimmigen Accompagnement aber gedachte Verdoppelung niemahls gebrauchen.

1. Wenn der Baß vorhero lieget, und nachgehends gebührend unter sich resolviret, wie unten die 2. ersten Exempel ausweisen.

2. Wenn der Baß per transitum gehet, welchenfalß man diese 4 als eine Anticipation der 3a maj. des darauff folgenden Satzes annimmet, wie das 3te und 4te Exempel ausweiset.

3. Wenn sie der 4tæ irregulari Gesellschafft leistet, und gleich dieser vor wie nach liegen bleiben kan, wie aus dem 5ten und 6ten Exempel erhellet.

4. Wenn sie vorher lieget, und nachgehends einen Grad über sich resolviret, da sie als ein Auffenthalt der 3e maj. vorigen Satzes betrachtet wird, wie aus dem 7ten und 8ten Exempel zu ersehen.

5. Wenn der Baß per Tertiam min. auffwärts springet, und hernach gebührend unter sich resolviret, welchenfals die springende Baß-Note als die vorhergelegene 3a min. des vorigen Accordes betrachtet wird, wie die 2. lezten Exempel ausweisen:



§. 81. Wenn



§. 81. Wenn ſich die 3a maj. zur 2da min. geſellet, ſo entſtehet zwiſchen beyden eine Falſa in denen obern Stimmen, nehmlich 2da ſupertl. oder verkehrt, 7ma min. defic. die 5te giebet die 3te Stimme ab, und der Baſſ ſyncopiret nach ſonſt gewöhnlicher Arth dieſer 2de:



§. 82. Wenn sich die 3a min. bey der 4ta maj. findet, so machen sie in den obern Stimmen wiederum die Falsam einer 2dæ superfl. oder umgekehrt, einer 7me min. defic. aus. Die 6te giebet die 3te Stimme ab, und der Baß läsſet sich mit seiner 3a min. entweder von der 4ta mai. vorhero syncopiren, ehe er resolviret, oder er gehet bey dem eintretenden Accord $\{\frac{4}{3}\}$ schlechterdings per transitum, wie der Unterscheid aus denen folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das 5te Exempel aber bestehet in einer per gradum ausweichenden, und von dar im vorigen Ton zurücktretenden geschickten Bewegung aller Stimmen zugleich:



§. 83. Einige, sonst gelehrte und vornehme Compositores, pflegen bey harten Expressionibus, der 4tæ maj. auch die 6tam min. zur Neben-Stim-

Stimme zu geben $\{\frac{6\flat}{4}\}$ Wird nun dieſe 6♭ oben, und die 4 drunter angeſchlagen, ſo entſtehet zwiſchen beyden Stimmen eine unleidliche Falſa, nemlich die 3a min. deficiens, welche zwar damit will entſchuldiget werden, daß ſie nur gegen eine Mittel-Stimme anſchlage, nicht aber gegen den *Baſſ* oder *Fundamental*-Clavem (denn dieſes leztern hat ſich wohl noch kein Autor unterſtanden:) Allein es iſt eine ſchlechte Entſchuldigung, denn wie die 3. min. defic. gegen den *Baſſ*-Clavem unleidlich und impracticabel iſt, ſo iſt ſie es auch gegen alle die übrigen Stimmen.

Hingegen wolte ich dieſen harten Satz der $\{\frac{6\flat}{4}\}$ noch eher billigen, wenn man in der Compoſition die 4 oben, und die 6♭ unter ſelbiger anſchlagen läſſet, weil ſolchergeſtalt zwiſchen beyden Stimmen eine 6ta maj. ſuperflua ſtatt voriger unleidlichen 3e entſtehet, und durch die gröſſere Diſtanz die vorige Härtigkeit einiger maſſen zu evaneſciren ſcheinet. Eben dis iſt die Urſache, warum wir dieſen Satz hier anführen, und den Accompagniſten erinnern, daß er gleichfalls beſſer thue, wenn er in dieſen Caſu die 4 oben und die 6. min. drunter anzuſchlagen ſucher, wofern er eine abſcheuliche Harmonie, (zumahl auf nachklingenden Pfeiffwerck,) vermeiden will. Die 3te Neben-Stimme aber zu dieſer $\{\frac{6\flat}{4}\}$ iſt entweder die 2de, oder die 3a min. wie der Unterſcheid aus folgenden Exempeln erhellet:



§. 84. End-

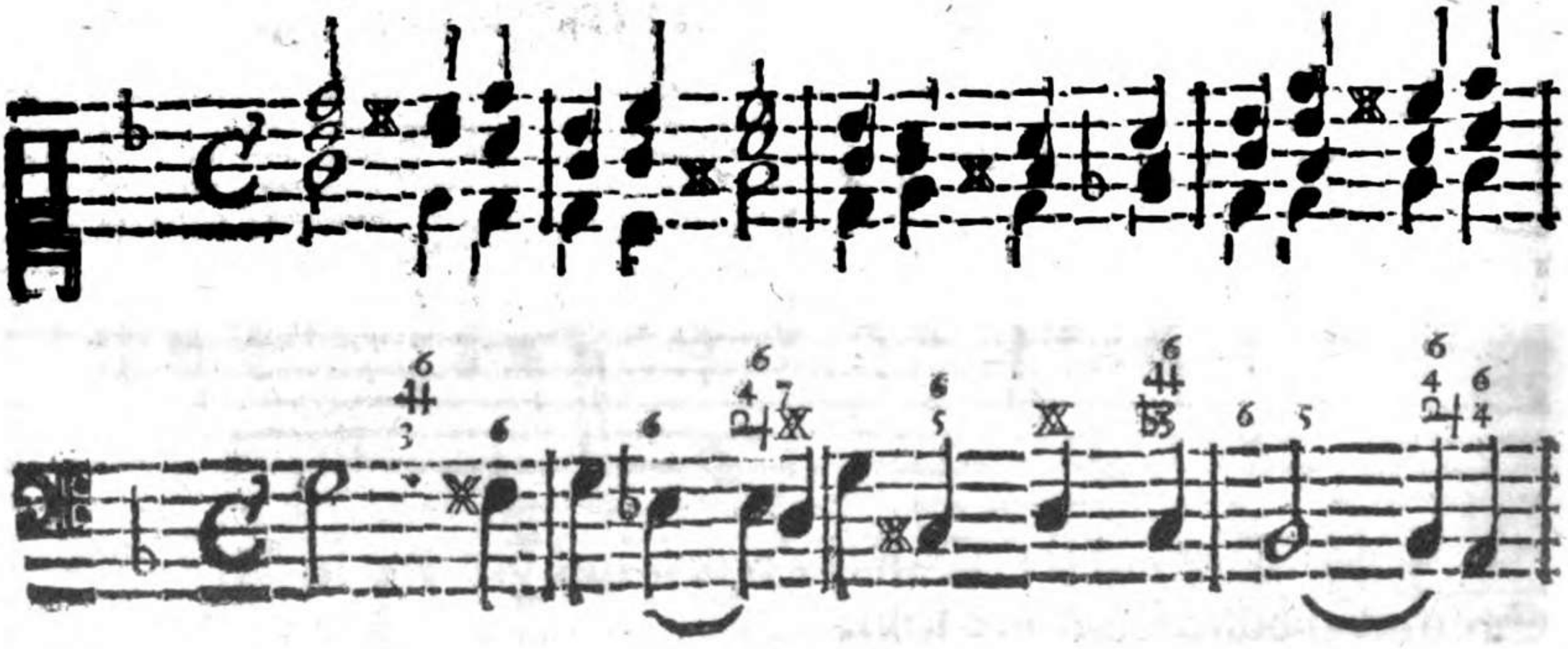
10527256

mus. th. 1. K. 3. 223

§. 84. Endlich iſt hier die 4ta imperfecta mitzunehmen, welche gegen den Baſſ-Clavem eine Fallam ausmachet. Sie kan als eine bloſſe Auffenthaltung der darauf folgenden 3e angeſehen werden, und hat die 6te zu ihrer Neben-Stimme. Mehrere Ceremonien, und ausgekünſtelte Sätze brauchet dieſes Intervallum nicht:



§. 85. Wir ſchreiten zu unſerm gewöhnlichen General-Exempel, und exerciren die bißherigen Sätze durch die 3. Haupt-Accorde folgendermaſſen, und zwar erſtlich da die 5te in der äuſſerſten Stimme anfänget:



§. 86. Der



§. 86. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der euſerſten Stimme möchte folgender ſeyn:



§. 87. Dieſes Exempel läſſet ſich eine 8ve tieffer exerciren. Wir gehen indeß zum 3ten Haupt-Accord da die 3e oben anfänget:

§. 88. Ein



§. 88. Ein vollstimmiges Exempel hier beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen beyden euersten Stimmen der bißherigen Sätze, wie gewöhnlich, in denen durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Stimmen. z. E.



Ergreiffet nun jedwede Hand aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was ihr am nechsten lieget, so möchte das in vorhergehenden §. 85. befindliche Exempel, mit Beybehaltung der euersten Stimmen vollstimmig ohngefehr also ausfallen:



(NB. Die



(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen voll-
stimmigen resolutionibus der Dissonantien also: Die über der an-
dern Baß-Note des ersten Tactes sich befindende 3a syncopata re-
solviret nachgehends in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme
rechter Hand, welches gleichfals die über der letzten Baß-Note des
andern Tactes befindliche 7me thut. Die über der letzten Note des
6ten Tactes liegende 5ta min resolviret gleichfals mit der Ober-
Stimme in fortgehenden 8ven, über der ersten Note des 8ten Tactes

aber, wird resolutio 7mæ anticipiret. Die über der nechstfolgenden Note befindliche 7me bricht per saltum ab, und die über der letzten Note des 10ten Tactes befindliche 7me resolviret wiederum in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

§. 89. Wir kommen zur 3ten Classe unserer Fallarum, allwo die 5ta superfl. das Dominium führet, und gegen den Fundamental-Clavem eine harte Fallam ausmachet. Sie wird insgemein auf zweyerley Arth gebrauchet, als:

1.) Wenn der Fall vorher lieget, und nachgehends gebührend resolviret. Ihre Neben-Stimme ist entweder die 2de allein, oder besser die 2de und 7me zugleich, da sie letztern Falles als eine blosse Anticipation des darauff folgenden 6ten Accordes angesehen wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:



2.) Wenn sie selbst vorher lieget, und nachgehends auffwerts in die 6te gehet. Weswegen sie solchenfals als eine blosse Auffhaltung dieser drauff folgenden 6te angesehen wird. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 3e und 8ve, es werden aber öffters die 4te, 7me und 9ne dabey angebracht, wie folgende Exempel alle Casus erläutern:

§. 90. Bey



§. 90. Bey der 4ten Claſſe unſerer Falſarum wollen wir 2. Caſus anmercken:

1.) Wenn die 7ma maj. mit der 3a min. verknüpffet iſt, ſo entſtehet zwiſchen beyden eine Falſa, nehmlich die 5ta ſuperfl. oder verkehrt die 4ta imperfecta. Es pfleget dieſe 7me vorhero zu liegen, und nachgehends über ſich in die 8ve zu gehen, (k) weswegen ſie als eine bloſſe Auffhaltung dieſer drauff folgenden 8ve angeſehen wird. Ihre 3te Stimme iſt ordentlicher Weiſe die 5te:

2) Wenn

(k) Es bedienet ſich die 7ma maj. hier eben der Freyheit, wie in vorhergehenden §. 89. No. 2. die 5ta ſuperflua gethan. Dergleichen extravagante Sätze aber,



2.) Wenn die 6ta min. ſich zu der 7ma maj. geſellet, ſo entſtehet zwiſchen beyden wiederum eine Falſa, nehmlich die 2da ſuperfl. oder verkehrt die 7. min. defic. Es pfleget bey dieſen Satze der Baſſ vor und nach beſtändig zu liegen, nach der Natur und dem Tractament der oben §. 42. No. 3. angegebenen 7. maj. Die 3te Stimme aber kan hier ſo wohl die 3e, als 4te ſeyn. Bey der 4te kan auch die 2de ſtehen, wie der Unterſcheid aus folgenden 4. erſten Exempeln erhellet. Das letzte Exempel aber zeiget, daß man dergleichen Sätze auch bey einem fortgehenden Baſſe brauchen kan, wenn man vorſichtig damit umgehet;



§. 91. Wir

ſoll man in der Compoſition ſelten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen, damit eine gute Muſic nicht mit anſcheinenden Illegalitäten überhäuffet werde.



§. 91. Wir wollen die bißherigen Säße der 3ten und 4ten Claſſe in ein General Exempel zuſammen faſſen, und ſelbiges durch die gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erſtlich da die 3e in der euſerſten Stimme anfänget;



§. 92. Der



§. 92. Der

§. 92. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte ohngefehr also gerathen;



§. 93. Die



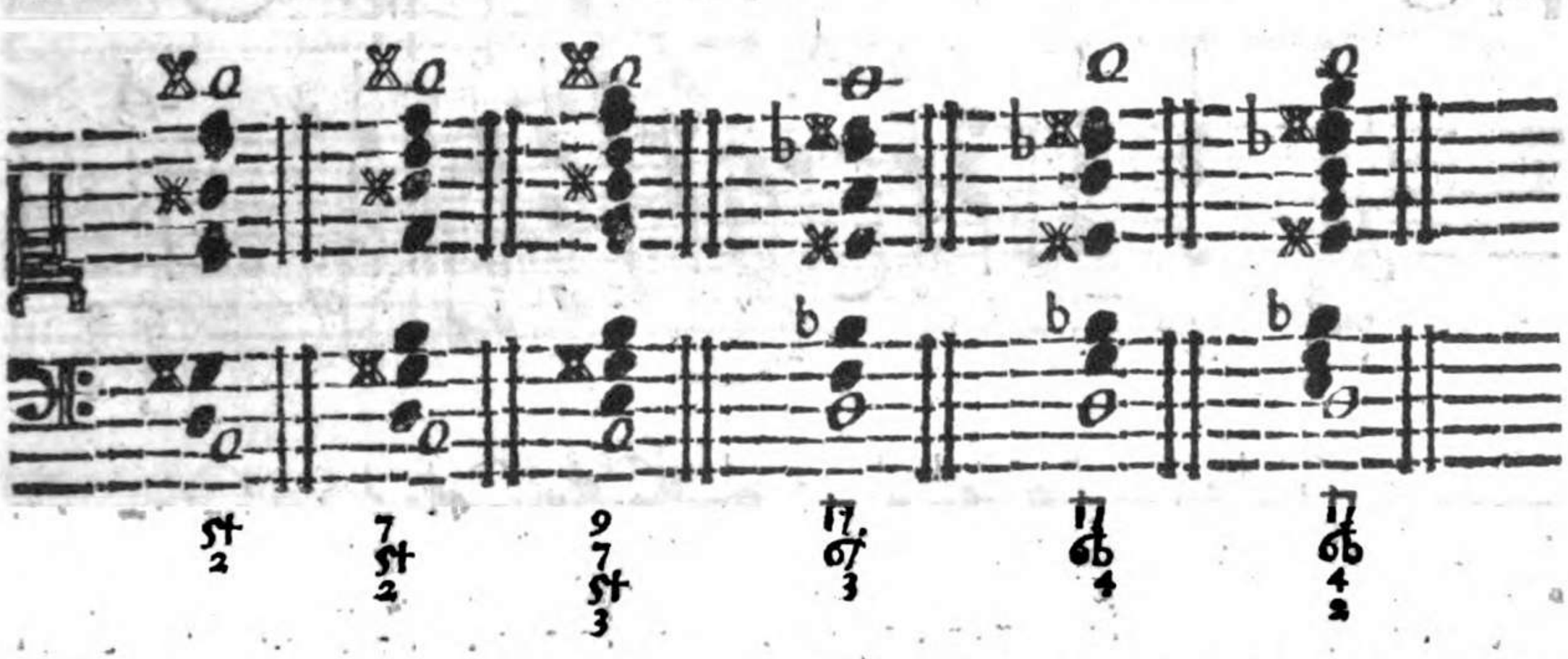
§. 93. Dieſes Exempel exercire man eine 8ve tieffer, alsdenn gehe man zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme anfänget;



§. 94. Ein



§. 94. Ein vollstimmiges Accompagnement dieser Exempel beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen euersten Stimmen der bißherigen Sätze, gewöhnlicher massen in der durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten Harmonie. z. E.



Man ergreiffe aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel jedwede Hand am nechsten fassen kan, so wird das im vorhergehenden §. 91. befindliche Exempel ohngefehr also ausfallen;

(NB. Die



(NB.

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen voll-stimmigen resolutionibus der Dissonantien also; Die über der andern Bass-Note des 4ten Tactes liegende 5ta min. bricht in folgender Note statt der resolution per saltum ab. Die über der letzten Bass-Note des 8ten Tactes befindliche 7me resolviret per gradum über sich. Die über der ersten Bass-Note des 11ten Tactes vorhergelegene 4ta und 6ta syncopata werden mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der nechstfolgenden Bass-Note eben dieses Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und die darauff folgende 5ta min. des 12ten Tactes resolviret wiederum mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven.)

§. 95. Dieses wären die gebräuchlichsten Signaturen des General-Basses, welche man allhier abzuhandeln vor nöthig erachtet. Es seynd hierbey die schönsten und fundamentalesten Sätze der heutigen Praxeos Compositoriæ nicht vergessen worden, folgbar kan dieses Capitel auch denenjenigen dienen, welche etwas mehr (l) als das Accompagnement des Clavieres zum Entzweck haben. Denen Anfängern aber zu Gefallen, wollen wir allhier eine Tabelle beyfügen, woraus sie alle bißher tractirte Signaturen nebst ihren dazu gehörigen Stimmen ohne Mühe ersehen, und sich solchergestalt das vorhabende Exercitium eines bezifferten General-Basses desto leichter machen können. Es hat diese Tabelle, wie man siehet, verschiedene Abtheilungen, deren jedwede diejenige Haupt-Ziffer vor sich führet, unter welcher man die verlangten Signaturen mit ihren Neben-Stimmen zu suchen hat. In der ersten Reihe der Abtheilung selbst præsentiren sich die gebräuchlichsten Arthen der Signaturen, wie

(l) Wer aus Curiosität alle Sätze dieses Capitels dergestalt verkehren will, daß jedwede Ober- und Mittel-Stimme mit dem Bass-Clave verwechselt werde, der kan vielleicht noch manchen frembden Satz finden, welcher sich brauchen lässet, wofern man damit umzuspringen weiß. Und ist es wohl sicher, daß die notabelsten Sätze unserer heutigen Praxeos aus eben solcher Verkehrung der, in voriaen Zeiten schon längst bekandt gewesenen Sätze, ihren ersten Ursprung genommen, wie solches zu erweisen, wenig Künste brauchen würde.

wie man ſie wenig oder viel, über denen Genera Baſſen bezeichnet findet: in denen darunter ſtehenden 2. Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben.

§. 96. Verlanget man nun beym Exercitio eines vor ſich habenden General-Baſſes zu wiſſen, was dieſe oder jene Signatur vor eine Harmonie oder Neben-Stimmen habe, ſo ſuchet man

1.) Beſagte Signaturen ſelbſt in der Tabelle unter der gröſten Zahl ihrer über einander ſtehenden Ziffern. z. E. Den Satz $\binom{9}{4}$ ſuchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.

2.) Die accidentaliter mit 𝄪♭ und b. bezeichnete oder durchſtrichene Signaturen (z. E. ♮ 4♭ 6♭7) welche in dieſer Tabelle nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geſchriebene Ziffern haben. Dahero wenn man z. E. zu dem Satze $\binom{44}{65}$ die Neben-Stimmen wiſſen will, ſo ſuchet man nur den Satz $\binom{4}{3}$ und zwar unter der Abtheilung der 4te, als der gröſten Zahl dieſes Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wiſſen:

$$\left|\begin{matrix}2\\4\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}6\flat\\𝄪\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}44\\24\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}77\\65\end{matrix}\right| \text{ \&c.}$$

ſo ſuchet man ſie wieder unter denen natürlich geſchriebenen Ziffern

$$\left|\begin{matrix}2\\3\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}6\\3\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}4\\2\end{matrix}\right| \left|\begin{matrix}7\\3\end{matrix}\right| \text{ \&c.}$$

3. Und lezteus bedeutet das in der Tabelle bey einigen Ziffern befindliche *, daß ſelbige Stimmen bey einem 4ſtimmigen Accompagnement nicht abſolut nöthig, ſondern weggelaſſen werden können, wofern ſie nicht bequehm und gleichſam von ſich ſelbſt in die Hände fallen.

Das

	2	3			4					5		6					
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	2	3 2	*	b	4 2	4	4 3	4	43	5b	5	6	6 4	65 43	6 4	6 5	6 54
Die dazu gehörige Stimmen.	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3 *8	8	*8				*8	

	7								9						
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	7	76	7 2	7 4 2	7 4	76 56	67 56	67 65	9	98	9 4	9 6	9 7	9 7 4	98 76 56
Die dazu gehörige Stimmen.	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3
	3 *8	5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3		

10527256

Das IV. Capitel,
Von
geſchwinden Noten,
und
mancherley Tacten.

§. 1.

Bißher haben wir zu jedweder Note einen eigenen Accord angeſchlagen: nunmehro kommen wir zu ſolchen Noten, welche nach denen principiis der Compoſition nicht alle ihre eigene Harmonie haben, ſondern wegen ihrer Geſchwindigkeit bald in ſaltu, bald in tranſitu frey durch paſſiren, als wären ſie gar nicht da geweſen. Und dieſe Freyheit haben nicht nur diejenigen Noten, welche von Natur geſchwinde ſeynd, z. E. die 16theil, ꝛc. ſondern auch diejenigen, welche entweder durch den vorgezeichneten Tact, oder auch durch bloſſe dabey geſetzte Worte gleichſam par force zu geſchwinden Noten gemachet werden, z. E. die 4tel im $\frac{2}{2}$ Tacte, im Allabreve, im ordinairen mit $\frac{4}{4}$ gezeichneten Tacte, wo ein Preſto vorhanden, ꝛc.

§. 2. Weil nun die Arth und Weiſe, geſchwinde Noten zu accompagniren, einzig und allein vom Unterſcheide des vorgezeichneten Tactes, und der dabey gebrauchten Menſur dependiret, ſo müſſen wir nach der Ordnung durchgehen, was vor geſchwinde Noten bey jedweder Arth des Tactes vorzukommen pflegen. Vorhero aber wollen wir die Lehre vom Tranſitu etwas genauer betrachten, weil er von Natur ſeinen Sitz bey denen geſchwinden Noten hat.

§. 3. Tranſitus heiſſet in ſenſu proprio oder in ſeinen eigentlichen Verſtande, ein freyer Durchgang in die 3e auff oder niederwerts, da

nehmlich die mittlere Note keine eigene Harmonie hat, sondern frey durch pasiret. Wobey anzumercken, daß gleichwie bekandter massen, bey allen Noten von gleicher Geltung die erste, 3te, 5te ꝛc. notæ virtualiter longæ, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen Noten genennet werden, da hingegen die 2dre, 4te, 6te, ꝛc. Notæ virtualiter breves, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurtzen Noten heissen: also geschiehet eben dieses bey dem Transitu, und ist die erste und 3te Note von gleicher Geltung jederzeit virtualiter lang, die mittlere aber virtualiter kurtz. In folgenden Exempeln seynd die langen Noten, von welchen jedesmahl der Transitus in die 3e seinen Anfang nimmet, mit Strichlein bezeichnet:



§. 4. Es



§. 4. Es iſt aber der Tranſitus zweyerley: regularis und irregularis. Der Tranſitus regularis iſt, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde richtig anſchläget oder conſoniret, die nechſtfolgende virtualiter kurtze Note aber im durch pasiren diſſoniret, wie das nechſt vorhergehende Exempel durchgehends ausweiſet. Tranſitus irregularis iſt, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde falſch anſchläget, oder diſſoniret, die darauff folgende virtualiter kurtze Note aber erſt conſoniret, oder mit dem vorgeſchlagenen Accorde eintrifft, wie aus folgenden Exempeln erhellet:



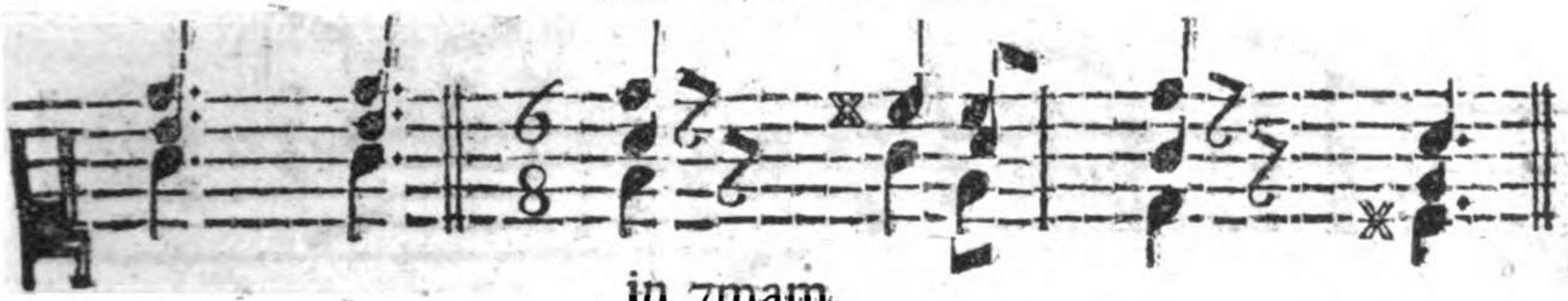


§. 5. In ſenſu lato & improprio, oder in weitläufftigen Verſtande heiſſet Tranſitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kan den Tranſitum endlich biß in die 6te, 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwiſchen, gerade auff- oder unterwerts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben, ſondern frey durch paſſiren, wie es die Invention des Componiſten offt mit ſich bringet, und folgende Exempel alle Caſus erläutern;

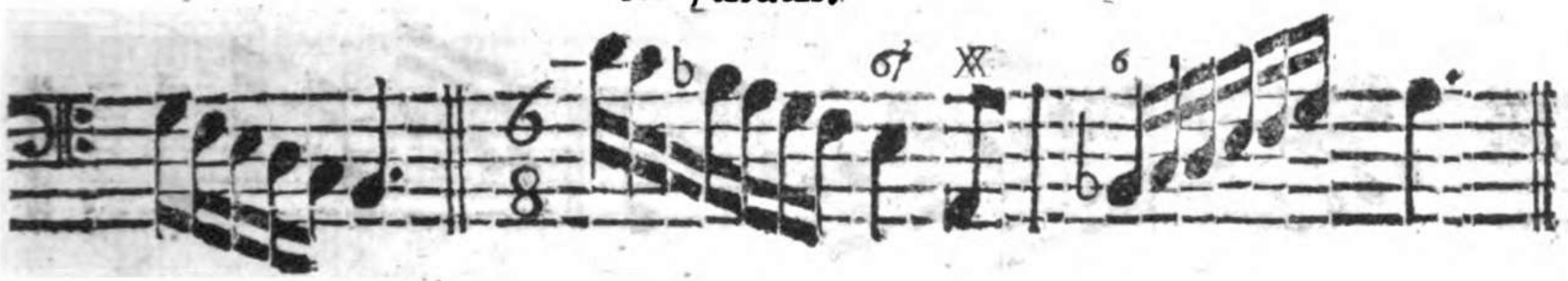


Tranſitus in 4tam. in 5tam. in 6tam.

§. 6. Auch



in 7mam.





in 8vam.



§. 6. Auch bey dergleichen vielen durchgehenden Noten pfleget der Tranſitus irregularis öffters angebracht zu werden, da denn über der letzten virtualiter langen Note (welches die penultima iſt) der Accord der drauff folgenden kurtzen Note anticipiret wird, wie aus folgenden Exempeln zu erſehen. Am beſten erkennet man dieſen Tranſitum, wenn die letzte kurtze Note mit einer Ziffer bezeichnet, oder nach derſelben ein Sprung erfolget. z. E.



§. 7. Die

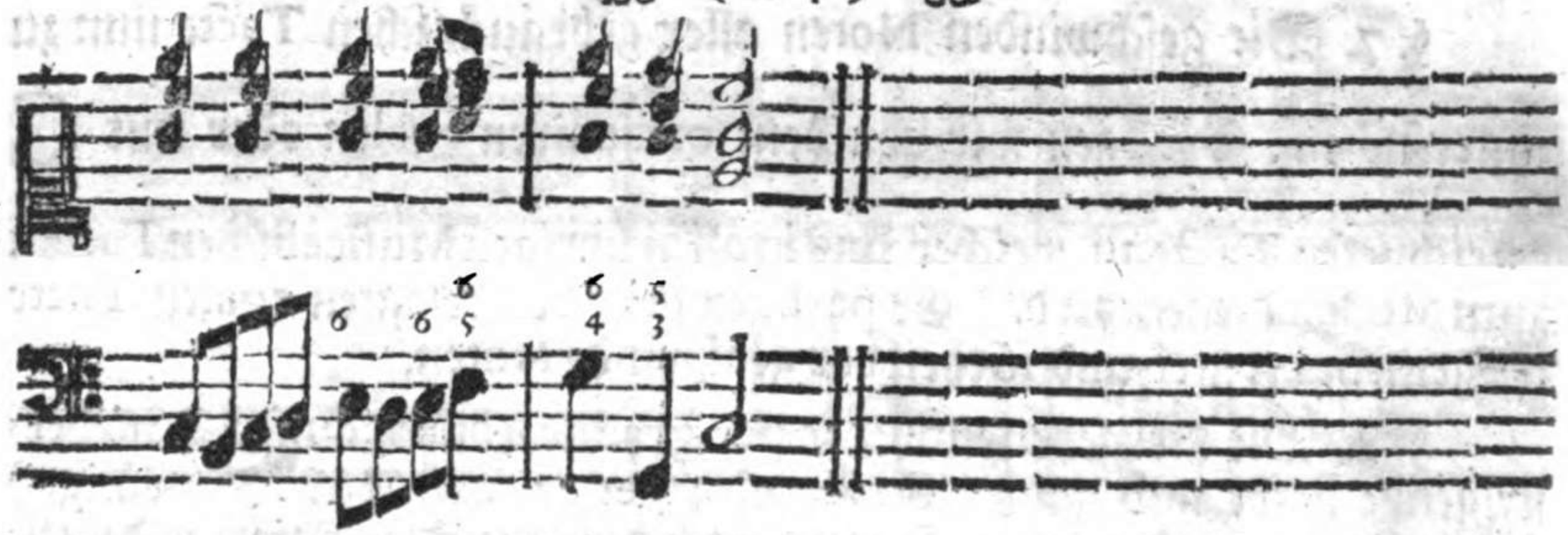
§. 7. Die geſchwinden Noten aller gebräuchlichen Tacte nun zu unterſuchen, ſo fangen wir von dem ordinairen egalen oder mit C bezeichneten Tacte an, welcher uns in allen übrigen Muſicaliſchen Tacten zum Modell dienen wird. Es pasſiren aber bey beſagten egalen Tacte insgemein die 8tel und 16theil vor geſchwinde Noten.

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niederſteigende halbe und gantze Tone) oder per ſaltus, (durch Sprünge.) Wenn ſie per gradus gehen, ſo wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weiſe zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur erſten und 3ten) der gehörige Accord angeſchlagen, die virtualiter kurtzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) pasſiren frey durch: ſie müſten denn ihre eigene Ziffern über ſich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweiſen:



§. 9. Uber-

(a) Es verſteht ſich von ſich ſelbſt, daß der Componiſt überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und ſolches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber ſolches nicht geſchicht, ſo muß der Accompagniſt wiſſen, wie er ordentlich mit denen geſchwinden Noten umſpringen ſoll, und eben hiervon iſt die Rede in dieſen Capitel.

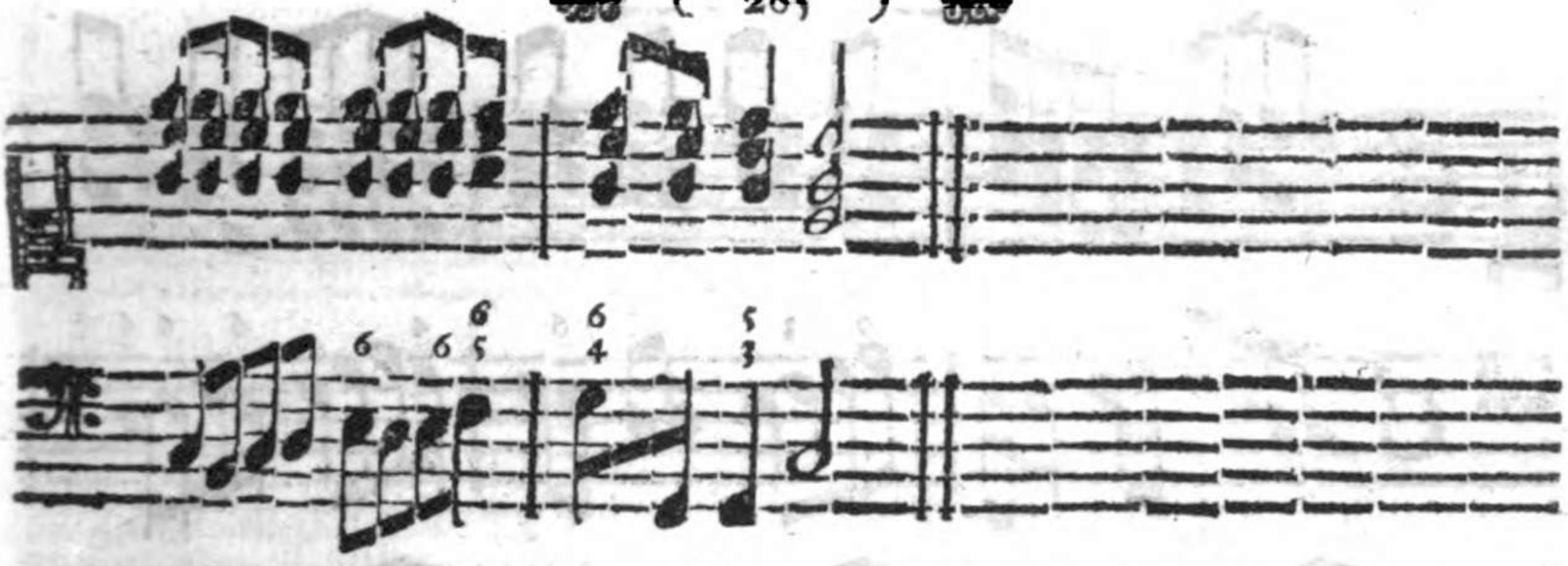


§. 9. Uberhaupt iſt zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geſchwinden Noten ein groſſer Unterſcheid zu machen iſt, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand ſo lange liegen laſſen, biß die durchgehenden Noten vorbey, (b) folgbar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langſamer Menſur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Inſtrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



§. 10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeſchlagenen Tone beſtändig hören läſſet, und alſo keiner allzuöfftern Anſchlagung von nöthen hat.



§. 10. Viel geſchickter, und harmoniöſer aber fället dergleichen verdoppeltes Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden 8teln in 3en ſuchet fortzugehen, (iedoch nebſt Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note ſchon einmahl angeſchlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurtzen Noten gleichſam von ohngefehr bald die 7ma in tranſitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entſtehet, das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entſtehet in ſelbigen bey fortgehenden 3en.

1.) Die 7ma in tranſitu, über der andern Note des erſten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.

2.) Die 6te entſtehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.

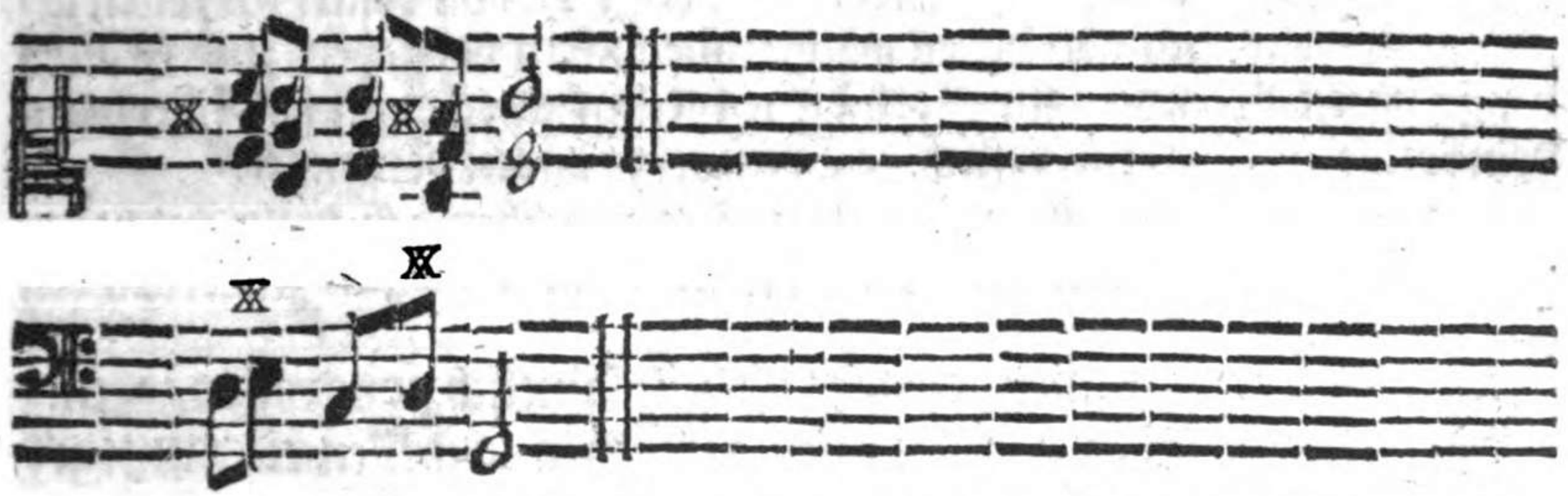
3.) Der ordinaire Accord entſtehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des erſten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:



§. 11. Wenn nur 2. oder 4. 8theile per gradus gehen, und hernach ein Sprung erfolget, so haben die virtualiter kurtzen Noten ihren eigenen Accord, z. E.

§. 12. Eben





§. 12. Eben dergleichen Tractament haben die virtualiter kurtzen Stel bey einer moderaten Mensur, wenn sie in lauter Sprüngen stehen, z. E.

§. 13. Wenn aber die Menſur dieſes ordinairen langſamen Tactes ſehr geſchwind gehet, z. E. im Semi-allabreve, im ouverteur-Tacte, oder wo nebſt dem vorgezeichneten  oder  ein darunter geſetztes allegro oder preſto vorhanden, ꝛc. ſo werden die 8tel wegen ihrer Geſchwindigkeit nicht mehr als 8tel, ſondern als 16theil angeſehen, und tractiret. Weil nun in dieſen Falle die erſtern von denen letztern ihr Tractament erborgen; ſo wollen wir dieſe, nehmlich die 16theil zum Grunde ſetzen, und zu Erſpahrung doppelter Wiederhohlungen einem Anfänger ſo viel voraus ſagen, daß er alle folgende, §. 14. biß §. 21. von denen 16theilen gegebene Regeln auch von denen geſchwinden 8teln verſtehen, und in allen beygefugten Exempeln zur Noth die 16theil in 8theile von ſelbſt verwandeln könne, wofern er überflüßige Exempel zu haben verlanget.

§. 14. Die 16theile gehen gleich denen bißherigen 8teln entweder per gradus, oder per ſaltus, wobey wir überhaupt 5. Caſus zu betrachten haben, als:

1.) Wenn 4. zuſammen gezogene 16theile ſämtlich per gradus gehen.
2.) Wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden.
3.) Wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden.
4.) Wenn 4. zuſammen gezogene 16theil ein Arpeggio eines eintzigen Accordes darlegen.
5.) Wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beſtändig per gradus gehen.

§. 15. Den erſten Caſum anlangend, wenn 4. zuſammen gezogene 16theil gerade auff oder abſteigen, und folget kein Sprung hernach, ſo haben ſie alle 4. nur einen Accord (c) gehen ſie nicht gerade auff- oder abwerts,

(c) Einfach oder doppelt angeſchlagen, nach dem Unterſcheide der Menſur, und des Pfeiff- oder Saiten-Werckes.

abwerts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück, so haben nur 2. und 2. einen Accord. (d) Stehen aber 4. 16theil gerade auff- oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey dem 3ten 16theile der zum 4ten 16theile gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie alle Casus aus folgenden Exempel erhellen: (*)

(d) Uber der 11ten Note des 3ten Tactes erscheinet eine 6. weil sie aber in praxi nicht allzeit in diesen Casu darüber gezeichnet wird, wie es wohl solte seyn: so kan sich ein Anfänger diese Exception wieder obige Regel mercken, daß so offt bey besagter Clausul das erste 16 theil den ordinairen Accord über sich hat, so offt pasiren die übrigen 16theile frey durch, weil sie als eine blosse variation eines eintzeln 4tels angesehen werden.

(*) Im Semi-allabreve oder sonst geschwinder Mensur der 8tel würde dieses Exempel also erscheinen, wie folget. Und auff solche Arth kan sich ein Anfänger bey allen künfftigen Exempeln die Noten verdoppeln:





§. 16. Den andern Casum betreffend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein **eintziger** Sprung vorhanden, so kömmet es darauff



darauff an, ob die fundamental-Note, woraus dieſe 16theile entſprungen, (e) ein einziges 4tel oder 2. fortgehende 8tel geweſen. Letztern Falles haben die 4. 16theile 2. beſondere Accorde, erſtern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger dieſen Unterſcheid nicht zu judiciren vermag, als wollen wir die gewöhnlichſten (f) Clauſuln variirter 4tel und 8tel von dieſer Arth, (da nehmlich zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden) hier beyfügen, und das gehörige Accompagnement darüber angeben:

Gewöhnliche Variationes der 4tel, mit einem einzigen Accorde zu 4=16theilen:



Gewöhn=

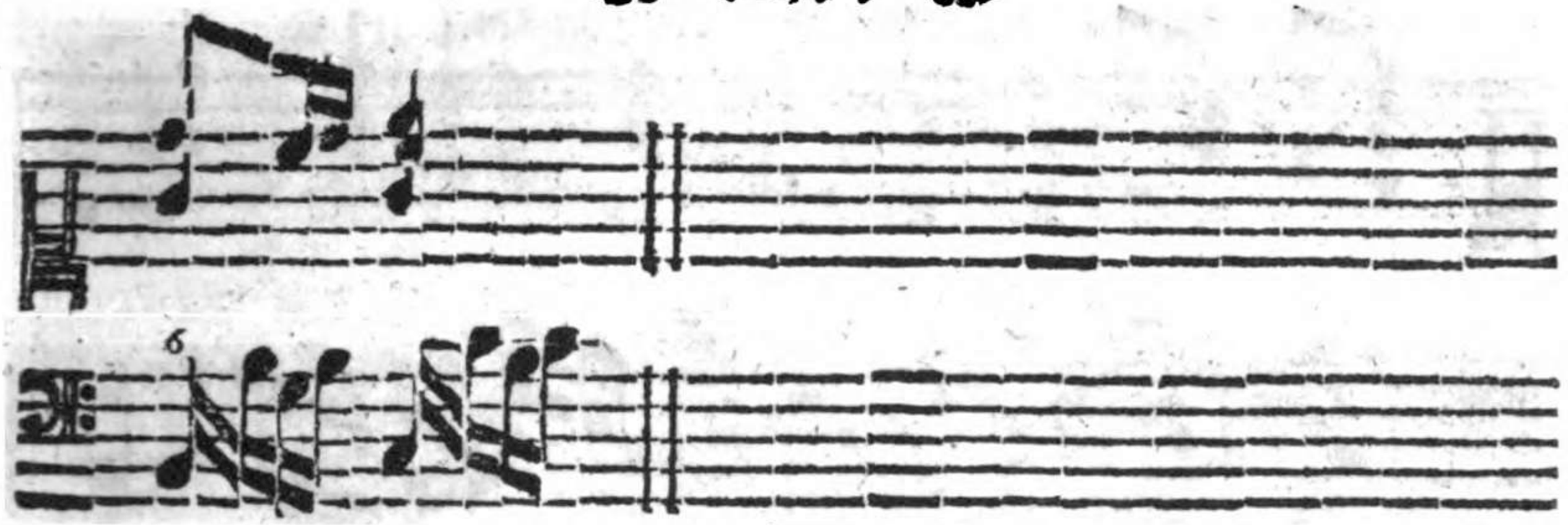
(e) Denn alle geſchwinde Noten ſeynd nichts anders, als variationes oder Zerbrechungen ſolcher langſamen Noten, welche an jener ihrer Stelle ſtehen kunten.

(f) Denn alle in der Natur mögliche Variationes ſolcher 4tel und 8tel können deſto weniger ſpecificiret werden, je mehr ein Componiſt die Freyheit behält, täglich neue zu erdencken, welche jedoch insgeſammt entweder mit eigenen Ziffern verſehen, oder ſo beſchaffen ſeyn müſſen, daß man ihr Tractament nach denen gewöhnlichen Regeln und Exempeln gar leicht beurtheilen kan.





Gewöhn-



Gewöhnliche Variationes der 8tel, mit zwey Accorden zu 4=16theilen. (**)



Nun §. 17. Den

(**) Uber diese Variationes wollen wir folgende Anmerckungen machen. Bey dem ersten und andern Exempel stecken die fundamental-Noten jederzeit in dem ersten und 3ten 16theil. Bey dem dritten Exempel aber bleiben das erste und 4te 16theil iederzeit die fundamental-Noten, es mag ein Sprung hernach erfolgen oder nicht. Denn das andere 16theil wird bey dieser Variation als eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und das 3te 16theil als ein Transitus irregularis angenommen. Das 4te Exempel zeiget, daß auch iezuweilen in einem bezifferten General-Basse einerley Clausula von gantz unterschiedenen Accompagnement vorkommen können. Denn oben funden wir eben diese Clausul mit einem eintzigen Accorde unter denen varirten 4teln, hier aber zeigen die darüber stehenden signaturen, daß sie wollen schon bey dem 3ten 16theil resol-



§. 17. Den

viret werden, und daß folgbar 2. 8tel allhier die fundamental-Noten seynd. Bey dem 5ten Exempel pasiret das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und geben das erste und letzte 16theil iederzeit die 2. fundamental-Noten ab, es mag ein Spruug hernach folgen, oder nicht: ausgenommen in dem eintzigen Casu werden sie als eine Variation eines eintzigen 4tels angesehen, wenn das erste 16theil den ordinairen Accord über sich hat, und das andere 16theil nur eine 3e über sich springet, wie die erste Helffte des andern Tactes, und die 4. letzten 16theil des Exempels ausweisen. Bey dem 6ten und letzten Exempel stecken die 2. fundamental-Noten im ersten und 4ten 16theil. Es entscheidet aber hier der darauff folgende Sprung die Sache, weil wir eben diese Clausul oben unter denen varirten 4teln mit nur einem Accorde gesehen. Dahero kan man statt vieler Exempel, die man etwan von varirten 8teln dieser



§. 17. Den dritten Casum anlangend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden, und das dritte und 4te 16theil schicken sich nicht beyde zugleich (g) in den Accord des ersten 16theiles, so wird zu dem 3ten 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Folgendes Exempel zeiget viererley Arthen solcher springenden 16theile, welche insgesamt einerley Tractament haben. Nehmlich im ersten Tacte befinden sich iedesmahl 2. Sprünge zwischen denen ersten 3. 16theilen, im andern Tacte aber zwischen denen ersten beyden und letzten beyden 16theilen. Im 3ten Tacte seynd zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen iedesmahl 3. Sprünge vorhanden, i. e. sie stehen in lauter Sprüngen, iedoch dergestalt, daß ebenfalß wie bey denen vorhergehenden Arthen, weder das 3te noch 4te 16theil in dem Accord des ersten begriffen, da hingegen im 4ten Tacte bey eben so viel Sprüngen das 3te 16theil zwar in dem Accorde des ersten 16theils begriffen, das 4te aber sich niemahls dazu räumet, und folgbar auch hier nur 2. 16theile auff einen Accord gehen:

Arth noch beyfügen könte, sich diese Regel überhaupt mercken: Daß, so offt nach solchen 4. 16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, so offt hat das 4te 16theil, als eine fundamental-Note, seinen eigenen Accord.

(g) Denn es geschiehet offt, daß das 3te 16theil sich zum Accord des ersten 16theiles schicket, wie in obigen Exempel der 4te Tact ausweiset: allein so offt das 4te 16theil nicht auch zugleich mit in diesen Accord begriffen, so ist es ein Zeichen, daß die fundamental-Noten 2. 8tel seynd, und folgbar dergleichen 4. 16theile 2. besondere Accorde haben müssen.



§. 18. Den

§. 18. Den 4ten Casum hingegen anlangend, wenn alle 4. zusammen gezogene 16theile sich zum Accorde des ersten schicken, und gleichsam ein Arpeggio desselben darlegen, so haben sie nur einen Accord (h) (einfach oder doppelt nach dem Unterscheide des Instrumentes,) wie folgendes Exempel allerhand, in diesen Casu gewöhnliche Variationes zeiget:

(h) Weil so dann ihre fundamental-Note ein einziges 4tel ist. Ubrigens kan ein Anfänger den Unterscheid des Accompagnementes, wenn nur die ersten 3. 16theile, und wenn hingegen alle 4. 16theile in dem Accorde des ersten begriffen, aus folgenden Sätzen gar genau bemercken, da die ersten 3 springende 16theile sub No. 1. jederzeit gleiche Claves gegen No. 2. auffweisen, und doch wegen des 4ten Differenten 16theiles ein ungleiches Accompagnement haben:





§. 19. Den



§. 19. Den 5ten und letzten Casum betreffend, wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beständig

ständig per gradus gehen, die virtualiter kurtzen Noten aber in andern Sprüngen sich auffhalten, so gehen zwar auch 4. 16theile auff einen Accord, doch pfleget man hier sonderlich gern die virtualiter langen Noten mit einhergehenden zen zu begleiten. (i) z. E.



§. 20. Wenn statt des ersten 16theils eine Pause vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, die Note aber selbst, nach geschlagen werden, wobey mutatis mutandis die bißherigen Regeln der 16theile kürtzlich also zu appliciren seynd: 1) Wenn

(i) Eben wie oben §. 10. von denen per transitum gehenden Steln gesaget worden, die allhier die fundamental-Noten abgeben.

1) Wenn alle 3. 16theil per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so wird ein einziger Accord (einfach oder doppelt) dazu angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeiget.



2) Ist aber zwischen der andern und dritten Note ein Sprung vorhanden. oder es springen alle 3. Noten. die beyden letzten aber seynd nicht im Accorde der ersten Note begriffen. so wird bey dem andern 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Seynd hingegen alle 3. springende Noten in dem Accorde der ersten begriffen. so haben sie nur einen Accord (einfach oder doppelt angeschlagen) folgendes Exempel erläutert alle Casus:

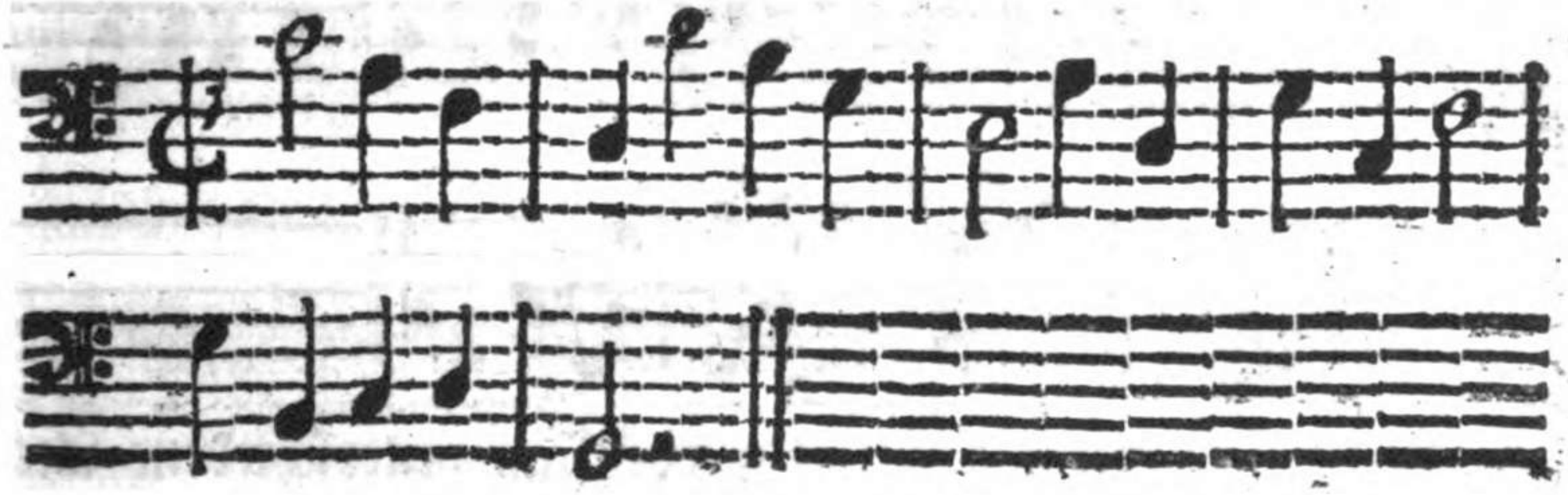


§. 21. Die 8tel und 16theil werden auf unterſchiedene Arth mit einander verknüpffet, wovon wir folgende Anmerckungen machen wollen:

1) Zwey

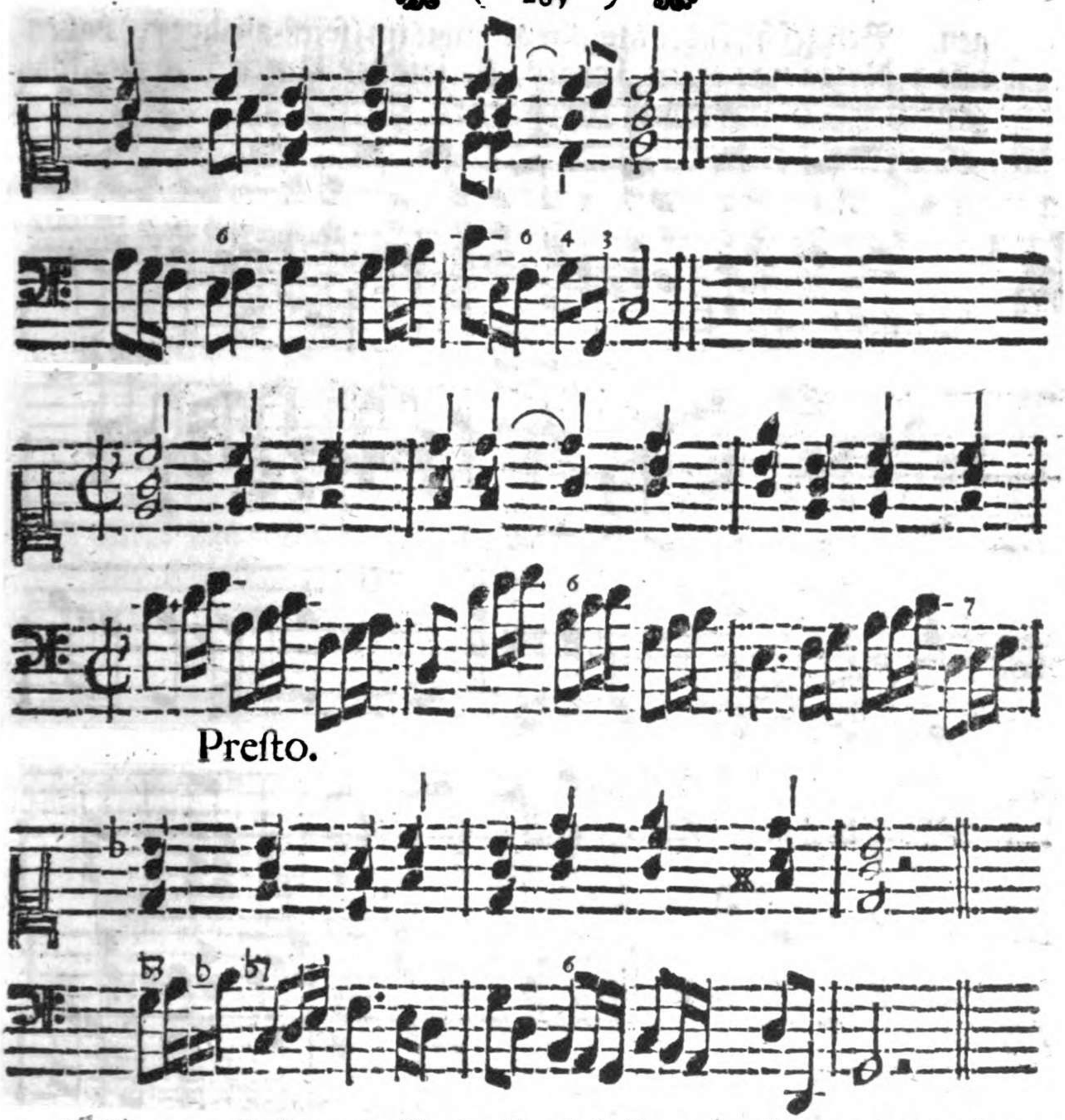
1) Zwey gerade auff- oder unterwerts gehende 16theil pasiren ordentlicher Weise nach einem 4tel, 8tel oder 8tel-puncte frey aus, wenn kein Sprung darauff erfolget. Ist aber dieser vorhanden, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird zum ersten 16theile der Accord des letzten 16theiles angeschlagen, wie aus folgenden ersten Exempel alle Casus erhellen. Das andere Exempel aber zeiget, daß bey einer geschwinden Mensur (z. E. im Semi Allabreve) 2- dergleichen 16theile ascendendo frey aus pasiren können, wenn auch gleich ein Sprung darauff erfolget. (k) Wiewohl dieses auch fast der einzige Casus ist. Denn findet man ja descendendo dergleichen Casum, so entstehet doch (wenn das 8tel einen ordinairen Accord hat) bey dem letzten 16theile von ohngefehr eine 7me, welche in der nechstfolgenden Note allerdings will resolviret seyn, wie das Accompagnement des 4ten und 5ten Tactes in besagten andern Exempel ausweiset.

(k) Weil es solchenfalß blosse variationes eines 4tels seyn, welches nur einen einzigen Accord von nöthen hat. Dahero würden die fundamental-Noten von diesen Exempel also aussehen:





2) Wenn



2) Wenn nach einem 8tel das erſte 16theil per gradum gehet. das andere aber wieder rückwerts ſchläget in den vorigen Ton, ſo wird bey moderater Menſur zum erſten 16theil ein neuer Accord angeſchla-

gen.

gen. Bey geſchwinder Menſur aber wie im (ſemi-allabreve) haben alle 3. Noten nur einen Accord, (l) wie der Unterſcheid aus folgenden beyden Exempeln zu erſehen:



(l) Weil ſolchenfalß ihre fundamental-Note wiederum ein einziges 4tel iſt.



3) Wenn zwiſchen 3. ſolchen Noten (nehmlich einen 8tel und 2= darauff folgenden 16theilen) ein Sprung vorhanden, er folge nun nach dem 8tel oder nach dem erſten 16theile, ſo wird in beyden Fällen zu gedachten erſten 16theile ein neuer Accord angeſchlagen: es wäre denn, daß alle drey Noten in dem Accorde der erſten begriffen, welchenfalß ſie nur einen Accord haben, wie folgendes Exempel den Unterſcheid zeiget:



4) Wenn

4) Wenn nach dem 8tel ein punct und ein 16theil folget, ſo wird dieſes 16theil in ſaltu & tranſitu, nach dem Unterſcheide der Menſur, eben ſo tractiret als wenn es ein würckliches 8tel wäre. Dahero ſollen uns folgende 2. Exempel zu kurtzer Wiederhohlung der oben, von denen langſamen und geſchwinden 8teln gegebenen Regeln genug ſeyn. Wer mehr Exempel verlanget, der ſetze bey allen, ſo wohl oben vorgekommenen, als unten bey andern Tacten noch vorkommenden Exempeln der 8tel, zu denen virtualiter langen Noten puncta, und mache aus denen virtualiter kurtzen Noten lauter 16theil (z. E. ſtatt alſo:) ſo hat er was er ſuchet.

§. 22. Die=



§. 22. Die=



§. 22. Dieſes wären ohngefehr die Regeln, welche man nach denen gründlichen principiis der Compoſition von denen geſchwinden Noten

des ordinairen mit  oder  bezeichneten Tactes (m) geben kan.

Wer diese wohl ins Exercitium gebracht, der hat in allen übrigen vielen Arthen der Tacte keine neue Regeln zu erlernen, sondern er suchet nur die bißherigen überall mit leichter Manier zu applicirein, welches wir denn allhier so kurtz als sich es will thun lassen, bewerckstelligen wollen.

§. 23. Die Tripel-Tacte (n) seynd die wichtigsten, deren geschwin-

de

(m) Wie nun die 8tel und 16theil in diesen egalen Tacte tractiret werden, eben so werden sie auch in allen diminuirten oder zertheilten egalen Tacte z. E. in $\frac{2}{4}\ \frac{4}{4}\ \frac{2}{8}\ \frac{4}{8}$ und dergleichen meist überflüßigen Bezeichnungen tractiret. Dahero unnöthig, hiervon Exempel zu geben, weil es eben die species der vorigen geschwinden Noten, und also auch ihrer euserlichen Gestalt nach, ipsissimæ Notæ verbleiben.

(n) Gleichwie der bißher tractirte ordinaire Tact sonst tempus binarium oder der egale Tact genennet wird, also wird hingegen der Tripel-Tact Tempus ternarium, oder der inegale Tact genennet, und hat seinen Nahmen eigentlich von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche jedesmahl dem Tacte vorgezeichnet, und eigentlich der Zehler (numerator) die darunter stehende Ziffer aber der Nenner (denominator) betittelt wird, weil dieser die Noten bey jedweden Tripel-Tacte nennet, jener aber sie zehlet, wie viel derselben auf den Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel dieser Arth seynd $\frac{3}{2}\ \frac{3}{4}\ \frac{3}{8}$ und werden Triplæ simplices genennet. Dupliret, tripliret, und qvadrupliret man aber die Zahl der 3, so entstehen daraus die gewöhnlichen Triplæ compositæ, $\frac{6}{4}\ \frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}$ &c. welche alle wahrhaffte Tripel seyn und bleiben, weil sich ihre Harmonie, ihre Cæsur, ihr numerus sectionalis (oder wie man es tauffen will) iederzeit mit der 3ten Zahl endet, da hingegen in allen Temporibus binariis, als  2 $\frac{2}{4}\ \frac{2}{8}\ \frac{4}{8}$ &c.

sich

de Noten wir annoch zu unterſuchen haben. Es ſeynd aber folgende die gewöhnlichſten (o) Tripel:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

ſich die Cæſur iederzeit mit der gezweyten Zahl endet, ſo daß bey dieſen egalen Tacten der numerus radicalis iederzeit die 2, bey denen ſämtlichen Triplis hingegen der numerus radicalis die 3. verbleibet. So lange nun die Triplæ ſimplices in compoſitas, und dieſe wieder in ſimplices können reducirt, und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihren Weſen und Tractament die geringſte eſſentielle Veränderung und Abbruch leiden: ſo lange muß man ſie wohl insgeſamt unter eine Heerde ſtellen, und vor Tripel paſiren laſſen. Denn es mag z. E. ein $\frac{6}{4}\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ langſam oder geſchwind, luſtig oder traurig gehen, ſo kan man ihn in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ reduciren, und dabey die Menſur mit einem darunter geſetzten Adagio, Affettuoſo. Allegro &c. gehörig angeben, (wie denn auch der ſonſt geſchwinde $\frac{3}{8}$ Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten Practicis nichts rares iſt) ſo hat man allemahl die vorige Muſic mit Leib und Seele. Dahero ich meines Orths die Triplas compoſitas vor nicht viel mehr, als vor ein bloſſes commodes Weſen des Tact-ſchlagens anſehen wolte. Denn es würde z. E. bey einem geſchwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich ſauer ankommen, wenn er eben dieſes geſchwinde Mouvement in einem $\frac{3}{8}$ Tacte her tactiren ſolte.

Nechſt dieſen wolte ich in gewiſſen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langſamen Menſur eines Triplæ compoſitæ dirigiren ſehen, als in Tripla ſimplici, da das hurtige auf und niederſchlagen des Tactes wenigſtens euſerlich (ich ſage euſerlich) mehr auffgewecktes, als trauriges und gelaſſenes zu zeigen ſcheinet. Ja eben in dergleichen Betrachtung mögen einige vielleicht auf die Gedancken gerathen ſeyn, daß weil man bey einem langſamen

§. 24. Von diesen Tripeln nun lässet sich gar leicht eine doppelte General Regel abfassen, wie alle ihre geschwinde Noten tractiret werden müssen, welches diese ist:

Alle diejenigen Noten, von welchen iedweder Tripel seinen Nahmen führet, werden tractiret, wie die langsamen 8tel

---

men $\frac{6}{4}\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ nichts lustiges (Tripel-hafftes nennen sie es) wahrnehme, so könten sie keine Tripel genennet werden: und ich besinne mich, daß ich in meiner Jugend mehr als einmahl die Lection bekommen: Diese Worte wären lustig, als müste man sie im Tripel componiren. Allein wer hat dem Tripel die Eigenschafft oder das Vor-Recht gegeben, daß er allein lustige, und niemahls traurige Dinge leiden solle, ohne die Natur und den Nahmen eines Tripels zu verliehren? Ich meyne, der egale und inegale Tact haben beyde gleiches Recht, und können sich nach Gefallen lustig und traurig aufführen. Denn wenn der Tripel eine lustige Menuet auffweiset, so setzet ihm der egale Tact eine lustige Bouree, Gavotte &c. entgegen. Führet sich hingegen der egale Tact traurig auff, so kan eben dieses in Triplis compositis so wohl, als in Triplis simplicibus geschehen, wenn man gehörigen Orths das natürliche geschwinde Mouvement durch beygefügte Worte eines Adagio, Largo &c. zurück hält, wie bey dem ordinairen egalen Tacte ein gleiches geschichet, und die heutige Praxis durchgehends bezeiget.

(o) Unter die ungewöhnlichen oder selten vorkommende Tripel zehlet man $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ &c. wer an solchen superfluis einen Gefallen hat, oder etwas darinnen zu finden vermeinet, dem kan man das plaisir gönnen. Chacun a son gout. Solten nun einem Anfänger dergleichen Dinge auffstossen, so examiniret er nur ihre Mensur, ob sie geschwinde oder langsam gehe, und tractiret sie alsdenn auff eben die Arth, wie in folgenden §. §. von langsamen und geschwinden Tripeln gelehret wird, so ist der Sache geholffen, und wenn man auch mit eben so viel Recht einen $\frac{12}{32}$ und $\frac{24}{32}$ Tripel erdencken wolte.

8tel (p) im ordinairen mit C bezeichneten Tacte: Hingegen die halben Noten oder die Helffte derselben Noten, wovon jedweder Tripel den Nahmen führet, werden tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 25. Diesen zu Folge nun werden im $\frac{3}{2}$ die halben Tacte: im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 4tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 8tel ordentlicher Weise tractiret, wie die langsamen 8tel im ordinairen Tacte. Hingegen werden im $\frac{3}{2}$ die 4tel, im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 8tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 26. Wir fangen von denjenigen Noten an, von welchen iedweder Tripel seinen Nahmen führet, und sagen, daß wenn von dergleichen Noten.

(1) Ihrer 3. per gradus auff oder niedergehen, so pasiret ordentlicher Weise die mittelste virtualiter kurtze Note in transitu (q) frey aus,

(p) Davon ist gehandelt worden zu Eingang dieses Capitels §. 7. biß §. 14.

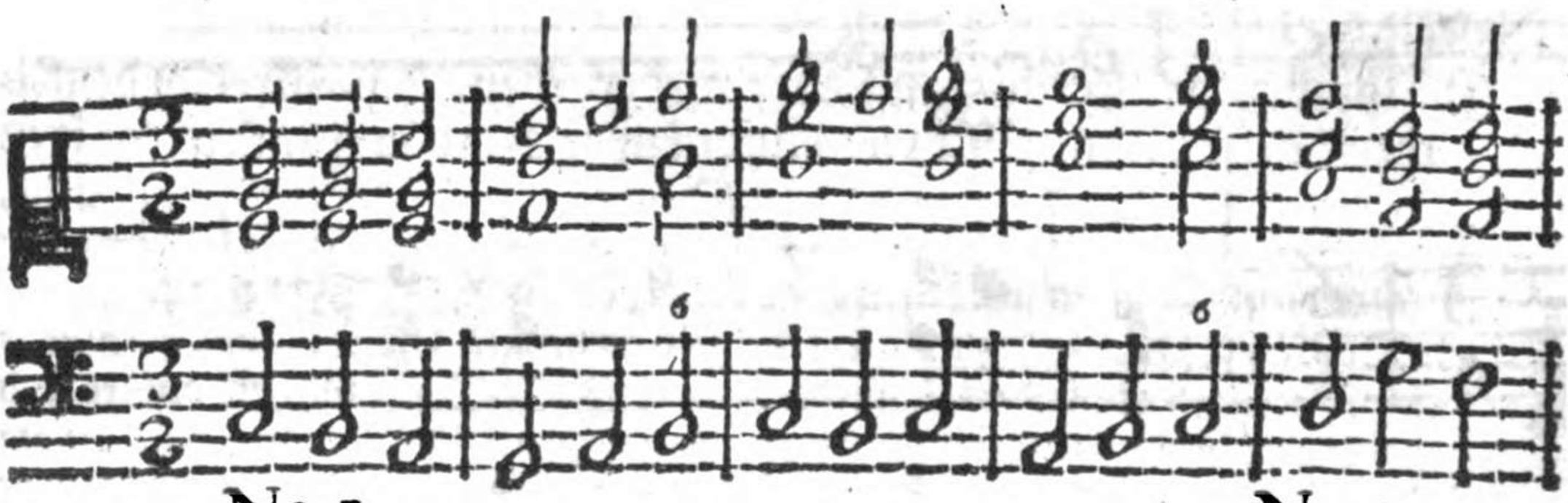
(q) Die Noten, von welchen jedweder Tripel sich nennet, haben ratione quantitatis intrinsecæ dieses besonders, daß jederzeit die erste virtualiter lang, die andere und dritte aber beyde virtualiter kurtz seynd, weswegen bald die andere, bald die 3te Note, bald beyde zugleich in transitu frey durch pasiren, wie die Exempel dieses obigen und des folgenden §. den Unterscheid zeigen. Hingegen hat es mit dem Transitu bey der Helffte derjenigen Noten, wovon sich jedweder Tripel nennet, wiederum eben die Bewandniß wie bey dem ordinairen mit C bezeichneten Tacte, wie das oben §. 15. h. c. vom Transitu gegebene Exempel klahr ausweiset.

aus, die 3te aber hat bey einer moderaten Mensur einen neuen Accord, wie in allen folgenden Exempeln (*) No. 1. biß No. 2. zu ersehen.

(2) Folget aber nach der ersten Note dieser Arth ein Sprung, so schläget die andere Note einen neuen Accord an, und pasiret sodann die 3te per gradus gehende Note in transitu frey aus, wofern kein Sprung darauff erfolget, wie in folgenden Exempeln überall No. 2. zu ersehen. Folget aber

(3) Nach der andern, oder dritten Note ein Sprung, oder sie stehen alle 3. zugleich in Sprüngen, so hat auff alle diese Fälle jedwede Note ihren besondern Accord, wie folgende Exempel No. 3. ausweisen.

(4) Wenn vor der 3ten Note dieser Arth eine Note von doppelter Geltung vorher gehet, so kan besagte 3te Note in transitu frey durch pasiren, wofern kein Sprung hernach folget. Ist aber dieser vorhanden, oder sie stehet mitten im Sprüngen, so schläget sie ihren eigenen Accord an, wie No. 3. in folgenden Exempeln durchgehends bezeiget.



No. 1. No. 2.

(*) Wir werden hinführo mit Fleiß einerley Exempel durch alle Tripel behalten, damit ein Anfänger bey so vielerley Tacten, und vielen Arthen der geschwinden Noten nicht confus gemacht, sondern desto deutlicher überzeiget werde, daß die Regeln überall einerley bleiben, und folgbar die Sache keine so grosse Schwürigkeiten habe.

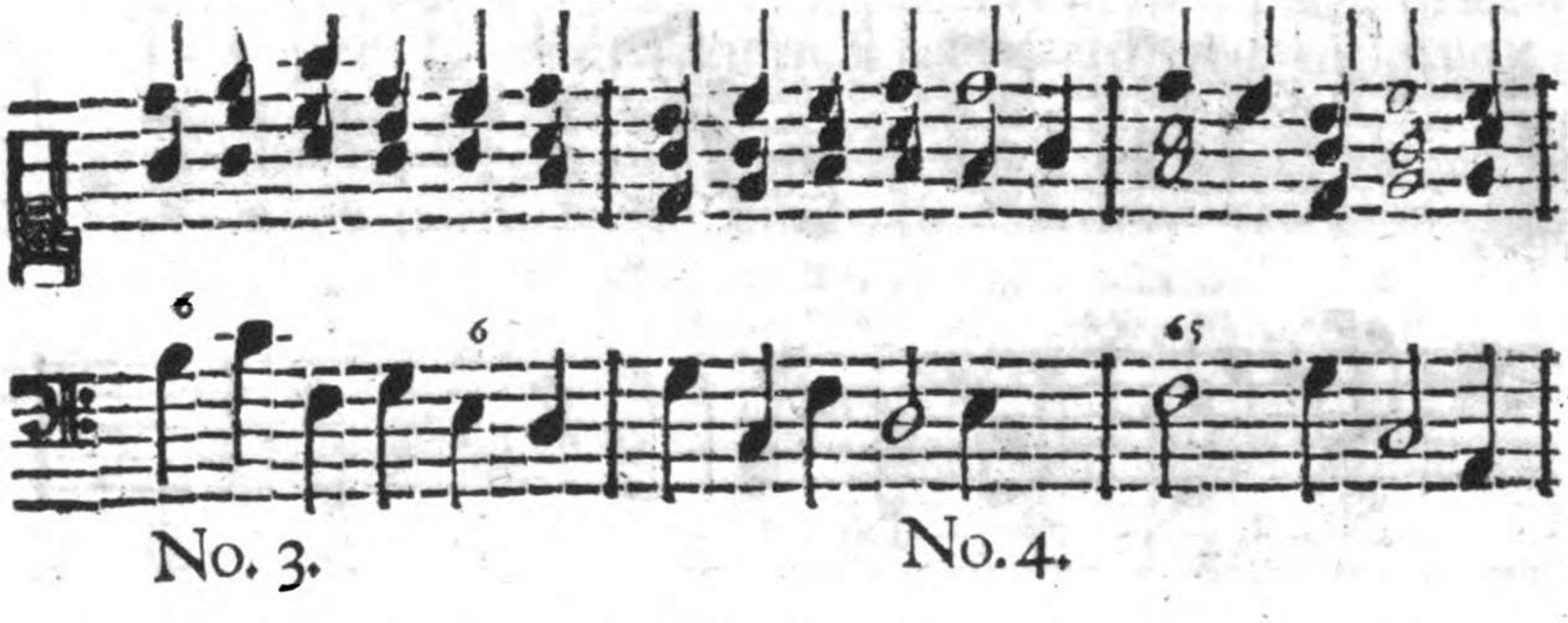


No. 3.

No. 4.

No. 1.

No. 2.



No. 3. No. 4.



Moderato.



No. 1. No. 2.



No. 3. No. 4.

§. 27. Solten aber die zur Geschwindigkeit mehr geneigten Tripel $\frac{3}{8}\ \frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}$ eine sehr geschwinde Mensur haben (r), so werden ihre 8tel, als wie die geschwinden 8tel im ordinairen langsamen Tacte, oder deutlicher zu reden, als wie die 16theil tractiret (**) Folgbar wenn dergleichen 8tel,

1) Ihrer 3. per gradus gehen, so haben sie all ordinaire nur einen Accord, wie in folgenden Exempel No. 1. biß No. 2. ausweiset.
2) Gehet nur die erste und 3te beständig per gradus, die mittlere aber hält sich in andern Sprüngen auf, so haben zwar auch alle 3. nur einen Accord, man gehet aber so dann gerne bey der ersten und 3ten Note in Tertien mit fort, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

(r) Dergleichen geschwinde Mensur der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact nicht wohl zu haben pflegen, oder wenn es extra ordinairer Weise geschehe, so würden ihre 4tel eben das Tractament haben müssen, wie hier die 8tel.

(**) Nehmlich was oben von 4. zusammen gezogenen 16theilen in dergleichen Casibus gesaget worden, wird hier mutatis mutandis auf 3. zusammen gezogene 8tel appliciret.

3) Springet auſſer dieſen Caſu die andere Note, und die 3te iſt nicht im Accorde der erſten begriffen, ſo hat beſagte 3te Note einen neuen Accord, wie No. 3. bezeiget.

4) Springen aber alle drey Noten dergeſtalt, daß ſie alle in dem Accorde der erſten begriffen, ſo haben ſie nur einen Accord (s) (einfach oder doppelt angeſchlagen) wie No. 4. ausweiſet.



No. 1. No. 2.



No. 3.

§. 28. Wir

(s) Weil es ſo dann eine bloſſe Variation eines einzeln 4tels mit einen puncte iſt.



No. 4.



§. 28. Wir kommen zu denen halben Noten oder zu der Helffte derjenigen Noten, von welchen jedweder Tripel seinen Nahmen führet, welche durchgehends, wie die 16theil im langsamen ordinairen Tacte tractiret werden; Dahero wenn dergleichen Noten,

1) Ihrer 4. (die ersten oder lezten 4.) gerade auff oder nieder gehen und folget kein Sprung darauff, so haben sie alle 4. nur einen Accord. Gehen sie nicht gerade auff oder abwerts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück so haben nur 2. und 2. einen Accord (t)

(t) Ausgenommen wenn die, in 5ten Tacte des oben folgenden Exempels, befindliche 6te nicht solte in praxi bezeichnet werden, da dennoch solche 4. Noten alle zum ordinairen

Gehen aber 4. dergleichen Noten gerade auf oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der penultima (letzten Note ohne eine) der zur letzten gehörige Accord anticipiret, wie alle Casus in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. angegeben werden.

2) Wenn 6. dergleichen Noten per gradus auff oder absteigen, und folget kein Sprung darauff, so wird über der 5ten ein neuer Accord angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, oder es hat die 6te virtualiter kurtze Note eine Ziffer über sich, so ist es wiederum in beyden Fällen der Transitus irregularis, und wird bey der 5ten Note der zur 6ten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

3) So lange 2. und 2. solche Noten beständig durch Sprünge gehen, und die nechstfolgenden zwey schicken sich nicht beyde zugleich (u)

in

---

dinairen Accord der ersten Note angeschlagen werden, wie oben in der Nota (d) eben diese Exception bey denen 16 theilen gemacht worden. Ferner könte man allhier bemercken, daß es bey einer langsamen Mensur harmoniöser ausfället, wenn man dergleichen per gradus sonderlich descendendo gehende Noten, nur 2. und 2. auf einen Accord anschläget. e. g.



Largo.

in den vorher gegangenen Accord, so lange wird ie zu zweyen ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 3. die Sache klahr erläutert.

4) Schicken sich aber 4. oder 6. solche springende Noten alle in den Accord der ersten Note, welchen sie gleichsam zergliedert in einen Arpeggio darlegen, so haben sie alle zusammen nur einen Accord, (zwey) oder dreyfach angeschlagen,) wie No. 4. zu ersehen.

5) Wenn aber bey 4. 6. 12. und mehr dergleichen Noten die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen, und die dazwischen vorfallende virtualiter kurtzen Noten in andern Sprüngen sich aufhalten, so gehen ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) auf einen Accord, doch so, daß man die virtualiter langen Noten gern in fortgehenden zen begleitet, wie No. 5. ausweiset.



No. 1.

(u) Oben in denen beyden Notis (g) und (h) ist die Raison und der Unterscheid solcher Casuum bey denen 16theilen angemercket worden, welches mutatis mutandis auch bey diesen, und oben nechstfolgenden Casu zu applicirẽ ist.



No. 2.



No. 3.



No. 4.



No. 5.





No. 1.



No. 2.





No. 3.



No. 4.



No. 5.



No. I.

No. 2.



No. 3.



Q q 2 No. 4.





§. 29. Wenn aber zwischen 4. (denen ersten oder letzten 4.) oder 6. oben benannten Noten nur ein eintziger Sprung vorhanden, so kommt es darauff an, ob solche Clausuln aus einer oder 2. Fundamental-Noten entsprungen. Letztern Falles haben die 4. oder 6. Noten 2. Accorde, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterscheid nicht zu judiciren vermag, so wollen wir auf eben die Arth wie oben §. 15. bey denen 16theilen geschehen, die gewöhnlichsten Clausuln solcher Variationen hier beyfügen, und das unterschiedene Accompagnement darüber angeben:

Gewöhnliche Variationes mit einem eintzigen Accorde (w) zu 4. oder 6. dergleichen Noten.



(w) Zwey oder dreyfach angeſchlagen, nach dem Unterſcheide der Menſur und des Inſtrumentes.



Gewöhnliche Variationes mit 2. Accorden zu 4. oder 6. dergleichen Noten. (x)

(x) Die oben S. 15. in der Nota (**) über die Variationes der 16theil gemachten Anmer-



Anmerckungen kan man auch allhier appliciren, denn es seynd mutatis mutandis eben dieselbigen Clauſuln.



NB. Hier

NB. Hier solten nun alle diese Variationes in denen übrigen Tripeln folgen. Den Platz aber zu erspahren, so mag sie ein Anfänger sich selbst auf folgende Arth von Note zu Note in solche Tacte versetzen, e. g.



§. 30. Wenn statt der ersten geschwinden Note eine Paule von gleicher Geltung vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, diese aber selbst nachgeschlagen werden, und bleiben übrigens alle, von denen geschwinden per gradus & per saltus gehenden Noten, bißher gegebene Regeln oder Anmerckungen auch hier, wie sie oben §. 20. von denen 16theilen gegeben worden. Weswegen wir sie allhier in einen General-Exempel kürtzlich wiederhohlen wollen, welches sich ein Anfänger von selbst auch in die übrigen Tacte versetzen kan:





§. 31. Diejenigen Noten, von welchen sich iedweder Tripel nennet, werden mit denen Noten von halber Geltung auf unterschiedene Arth verknüpffet, daher wir die oben von dem ordinairen langsamen Tacte in dergleichen Fällen gemachte Anmerckungen, allhier nach dem Unterscheide der Mensur mutatis mutandis, also appliciren wollen. Nemlich wenn NB. bey moderater Mensur nach einer Note, von welcher sich der Tripel nennet, 2. Noten von halber Geltung.

1) Gerade auff oder nieder gehen, und folget kein Sprung darauff, so passiren gedachte 2. Noten frey durch. Folget aber ein Sprung darauff, oder die letzte hat eine eigene Ziffer über sich, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. alle Casus zu ersehen.

2) Wenn aber nur die ersten 2. Noten gerade auff oder nieder gehen, und die dritte wieder rückwerts in vorigen Ton schläget, so wird bey gedachter moderaten Mensur zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 2. bezeiget.

3) Wenn zwischen 3. solchen Noten ein Sprung vorhanden, (er folge gleich nach der ersten oder andern Note) und die andere und dritte Note schicken sich nicht beyde zugleich in den Accord der ersten, so wird zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen. Seynd aber alle 3. Noten in dem Accord der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord, wie No. 3. den Unterscheid zeiget (y):

(y) Exempel von Noten mit dabey stehenden puncten allhier zu geben, wie oben §. 21. von denen Steln gegeben worden, wäre überflüßig. Denn es ist allda schon gesaget und gewiesen worden, daß ein punct das Accompagnement der darauff folgenden Note von gleicher Geltung, gar nicht verändert, sondern diese Note nach dem Unterscheide einer langsamen oder geschwinden Mensur

eben

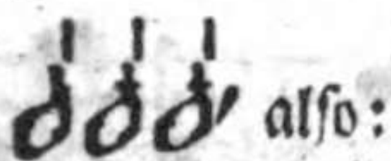


No. 1.



No. 2.

eben ſo tractiret wird, als wenn ſie mit der vorhergehenden Note, ohne punct wäre egal geblieben. Wer aber auch hier überflüßige Exempel verlanget, der punctire bey allen Exempeln dieſes gantzen Capitels die egalen Noten z. E. ſtatt

 alſo:  ſtatt  oder  alſo:  oder

 ꝛc. und gebe denen nach dem puncte folgenden Noten eben das vorige Accompagnement, ſo hat er was er ſuchet.



No. 3.



No. 1.



No. 2.



No. 3.





No. 1. Moderato.



No. 2.



No. 3.



§. 32. Gehet aber die Menſur ſehr geſchwind, ſo wird all ordinaire zu dergleichen 3. Noten, ſo lange ſie per gradus gehen, nur ein Accord angeſchlagen (*), es mögen die lezten 2. Noten von halber Geltung gleich gerade auff- und niedergehen, oder rückwerts ſchlagen, es mag auch ein Sprung darauff erfolgen oder nicht, wie folgende Exempel ausweiſen:



(*) Weil alsdenn alle 3. Noten eine bloſſe Variation oder Zerbrechung einer einzigen fundamental-Note ſeynd.



Allegro.

§. 33. Eben diese Bewandniß hat es mit dem Accompagnement, wenn im $\frac{3}{2}$ ein 4tel mit 2 8teln, und im $\frac{3}{4}\,\frac{6}{4}$ ein 8tel mit 2 16theilen verknüpffet wird, und dergleichen Noten ihr natürlich geschwindes Andamento behalten, z. E.

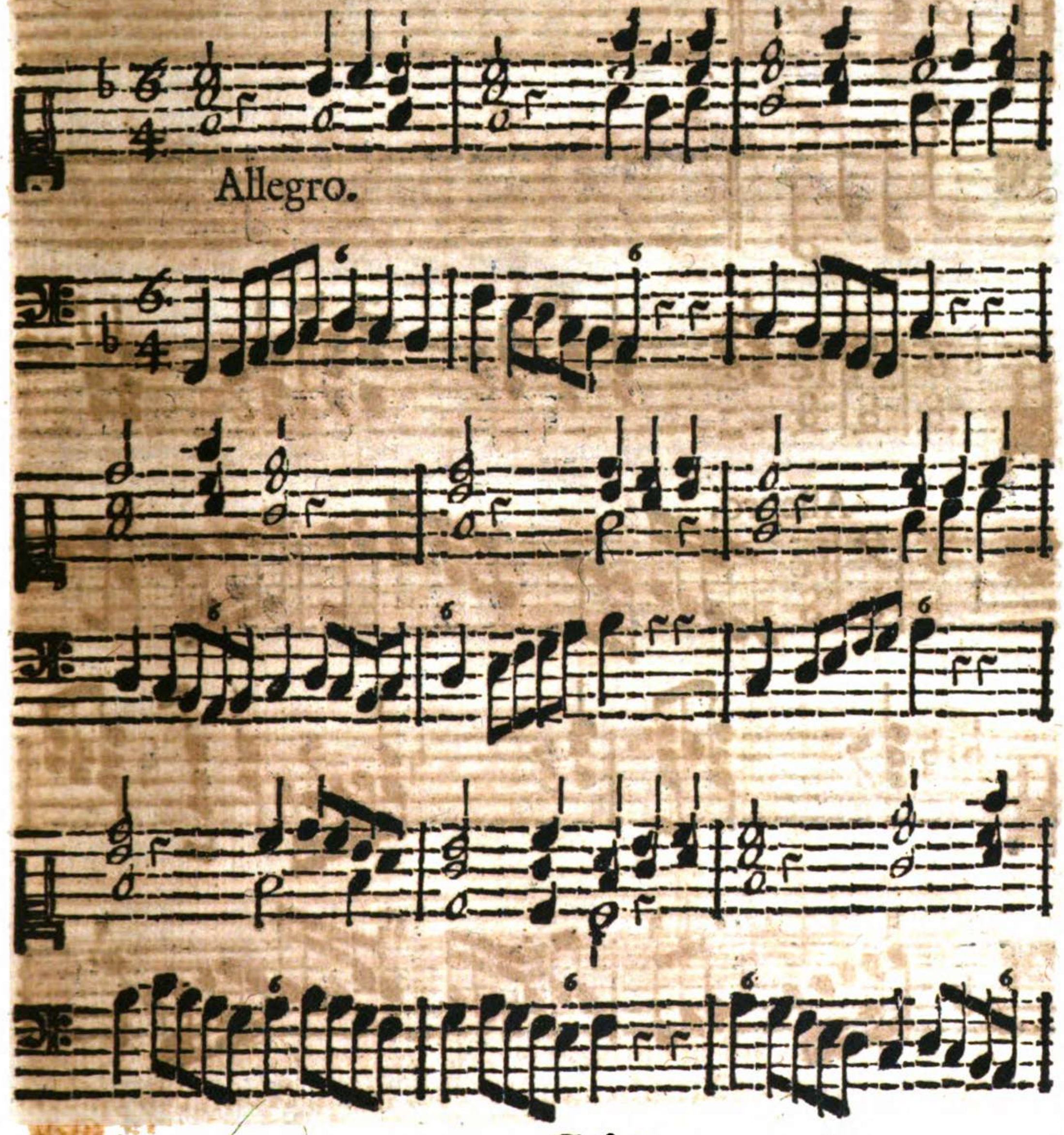




§. 34. Endlich finden ſich bey ſehr geſchwinder Menſur der Tripel auch wohl Variationes, da nach einen 4tel oder 8tel 4. Noten von halber

Gels

Geltung frey aus pasiren können. Man sehe folgende 2. Exempel an, und mercke sich die besondern Clausuln. (z)




Allegro.



§. 35. Wir

(z) Selbiges möchten folgende ſ. ſeyn, deren fundamental-Noten wir zugleich darunter ſetzen wollen:



§. 35. Wir hätten noch übrig die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Diese nun haben zwar das gewöhnliche Tractament der 16theile im langsamen Tacte, folgbar könten wir sie allhier gar übergehen: weil sie aber der eusers



euſerlichen Figur nach von ſelbigen unterſchieden ſeynd, ſo wollen wir denen Anfängern zu Gefallen, ein General-Exempel hierbey fügen, worinnen alle von denen 16theilen oben gegebene Regeln kürtzlich wiederhohlet werden.







§. 36. Mit denen 32theilen, oder dreyfach gestrichnen Noten brauchen wir uns nicht auffzuhalten. Denn wenn einem Incipienten ja solche Noten zum Exercitio vorgeschrieben werden, (weil man sie sonst in einem zur Grund-Stimme gesetzten General-Basse selten zu finden pfleget), so darff man sich nur einbilden, als wenn dergleichen entweder beysammen stehende oder mit 16theilen vermischte Noten, insgesamt einen Strich weniger hätten, und tractiret sie alsdenn nach denen gewöhnlichen Regeln, so ist die Sache gehoben. Also würden z. E. die in folgenden 5. Tacten befindliche Clausuln nicht anders tractiret, als wie die hernach folgende, einen Strich weniger habende Clausuln:



Allegro.



§. 37. Wir gehen weiter, und beſehen noch 2. extraordinaire Tacte, nehmlich das bekandte Allabreve, und den ouverteur-Tact. Jenes wird mit dem ¢ oder ₵ bezeichnet, und hat vor allen andern Tacten dieſes beſonders, daß ſeine Menſur jederzeit unveränderlich bleibet, und weder ein darunter geſetztes Adagio, noch Allegro ſtatt findet.

§. 38. Im Allabreve (a) werden einzig und alleine die 4tel, als in diesen Tacte gebräuchliche geschwinde Noten angesehen, weil kleinere Noten, nehmlich die 8tel, entweder gar nicht, oder doch sehr sparsam, und kaum 2. auff einmahl in gewissen Rückungen und Clausuln zugelassen werden. Es mögen nun gedachte 4tel per gradus, oder (gleichfalls sparsam und ohne viele Variationes) per saltus gehen, so werden nach denen Fundamentis dieses Antiquen styli iederzeit 2. und 2. 4tel (weniger aber nicht) auff einen Accord angeschlagen, wie das folgende Exempel ausweiset. In einigen Fällen aber pflegen auch 4. 4tel auf einen Accord zu gehen, als:

1) Wenn das erste von besagten 4. 4teln den ordinairen Accord über sich hat, und die übrigen entweder in die 5te gerade auffwerts gehen, oder das 4te 4tel in den vorigen Ton zurück fället, wie in folgenden Exempel die Clausuln des 8ten, 19ten und 20ten Tactes bezeigen.

2) Wenn der Transitus irregularis auf dem 3ten 4tel also angebracht wird, wie die Clausuln des 4ten und 12ten Tactes angeben. (b)

(a) Dieser antique pathetische stylus ist wohl der schönste und bequehmste, worinnen ein Componist seine fundamentale Wissenschafft und Accurateſſe in componiren am besten zeigen kan. Denn die Sätze dieses Styli müssen jederzeit reine, derselben progressiones und resolutiones legal und von allen Libertäten entfernet, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiret, diese mit Rückungen und schönen syncopationibus der Con- und Dissonanti n überhäuffet, und durch und durch, ohne fantasirendes Wesen, mit pathetischen Gedancken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet seyn. Hier suche man einen legalen Componisten.

(b) Es fällt solchergestalt über dem 3ten 4tel die bekandte 7ma in transitu ein, da man auch zugleich in 3en mit fortgehen könte, wie bißher vielfältige Exempel vorkommen. Einige pflegen auch diese 7me in transitu ausdrücklich über die Note zu bezeichnen.



§. 39. Bey



§. 39. Bey alten Autoribus findet man öffters folgende Arthen einer Bewegung wieder den Tact, da das virtualiter kurtze 4tel statt eines vorhabenden Transitus in Tertiam, wieder in vorigen Ton zurück schläget. Ein Accompagnist lässet sich dieses nicht irren, ob es wohl nicht alle moderne Autores gern imitiren:



§. 40. Wenn nach 4 per gradus gehenden 4teln ein Sprung erfolget, oder über dem letzten 4tel eine Ziffer befindlich, so ist es in beyden Fällen eine Anzeige des Transitus irregularis. (c) und wird bey der 3ten Note der zur 4ten gehörige Accord anticipando angeschlagen. z. E.

§. 41. Wenn

(c) Dieser Transitus wird in denen oben folgenden Exempeln, nur exercitii gratia häuffig angebracht; sonst ist dessen allzuvieler Gebrauch, sonderlich in diesem





§. 41. Wenn nach einen gantzen oder halben Tacte 2. (unbezifferte) (d) 4tel per transitum gerade auf oder unterwerts gehen, und folget kein Sprung darauff, so pflegen sie ordentlicher Weise frey aus zu passiren. Folget aber ein Sprung darauff, so ist es in diesen stylo ein unbetrügliches Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur 3ten gehörige Accord anticipando angeschlagen:

---

stylo, eben nicht zu loben, weil er einmahl nichts anders, als überhäuffte Unreinigkeiten in der Compositon verursachet.

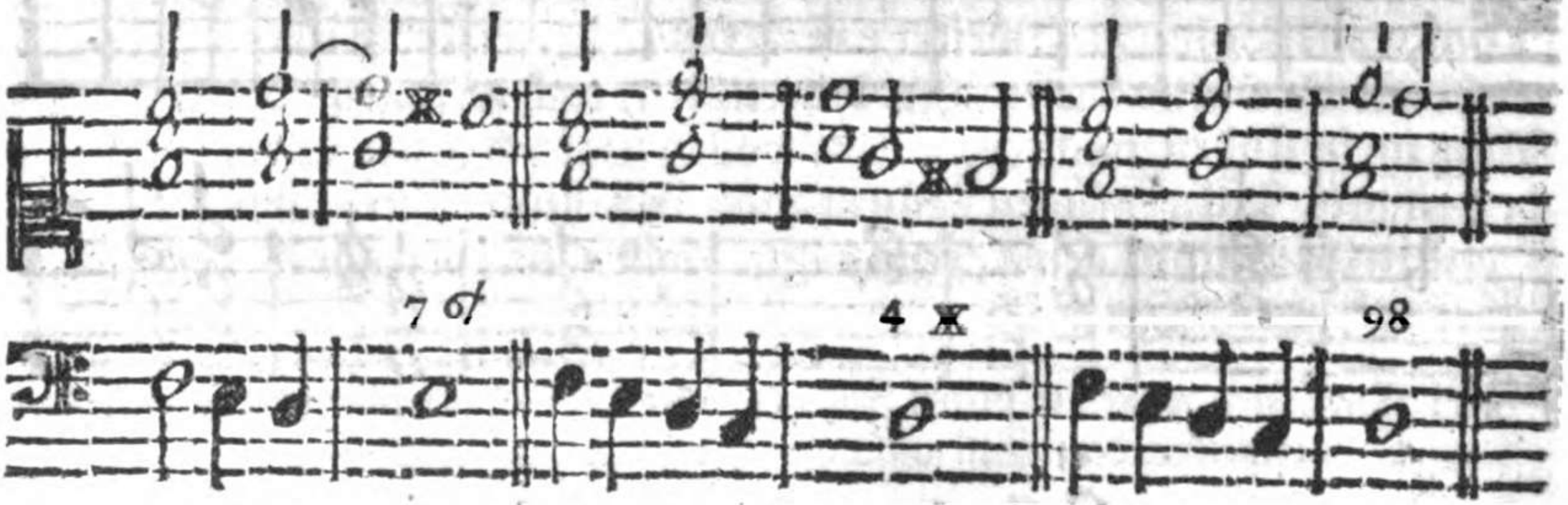
(d) Der 8te, 12te und 19te Tact des oben folgenden Exempels, haben in diesen Casu ihre eigene Ziffern, also gehören sie nicht unter diese Regel.

NB. Die



NB. Die 6te über der andern Note des 8ten Tactes zeiget ein Exempel, wie die Alten gern mit der resolution der $\binom{4}{2}$ procediret.

§. 42. Folgende Exempel können als selten vorkommende Exceptiones wieder die Regeln der beyden vorhergehenden §. §. angemercket werden, und müssen die darauff folgenden Dissonantien, (welche in diesen accuraten stylo iederzeit wollen præpariret seyn) die Sache verrathen, daß der Componist den Transitum irregularem gebrauchet, und folglich das letzte 4tel seinen eigenen Accord verlanget:



§. 43. Die Clausul der ersten beyden Tacte des folgenden Exempels ist im Allabreve privilegiret, und wird angesehen, als ein Transitus in 4tam, ob ihm gleich eine durchgehende Note mangelt. (e) Dahero gehen auch in diesen Casu, vor wie nach, 2. 4tel auff einen Accord, wie beygefügtes Exempel ausweiset:



§. 44. Biß hieher von dem Accompagnement des wahren Alla-breve, zu deſſen Beſchluß wir allhier ein vollſtimmiges General-Exempel beyfügen wollen, welches man bedürffenden Falles ſelbſt in andere Tone transponiren und weiter exerciren mag, weil wir unten zu einem mehrern Exercitio dieſer ohne diß leichten, und wenigen Regeln keinen Platz mehr finden möchten. Wir wollen zugleich unter dieſes Exempel den eintzeln Baß beyfügen, damit man den Unterſcheid, wie die lincke Hand im vollſtimmigen Accompagnement damit verfahren, deſto deutlicher erkennen möge:

(e) Die Alten wolten in dieſen Falle die öffters Wiederhohlung der eingeflickten tel vermeiden, denn ſonſt müſte obiges Exempel alſo ausſehen:











NB. In

NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand nach denen Regeln des vorhergehenden Capitels mit einigen Dissonantien der rechten Hand also: Im andern und 5ten Tacte lieget und resolviret die 4te mit der rechten Hand in 8ven. Im dritten Tacte observiret man, daß die rechte Hand bey der $\binom{4}{2}$ den Baß mit machet. Im ii. Tacte resolviret die lincke Hand die vorhergelegene 7me dem Ansehen nach, über sich. Im 30ten Tacte wird eine Anticipatio resolutionis 7mæ angebracht, nnd im folgenden Tacte bricht die vorhergelegene 4te statt der resolution per saltum ab.

§. 45. Nun finden sich auch andere Arthen Allabreve. Denn an statt daß das bißherige Allabreve die Harmonie iedweden Tactes nur in 2. Theile getheilet, und folgbar weniger nicht als 2. 4tel auff einen Accord gehen kunten: so theilen hingegen einige die Harmonie iedweden Tactes in 4. Theile, und geben iedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freyheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprüngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen Allabreve, ob sie gleich dieses dabey in gewöhnlichen Rückungen und Syncopationibus der Con und Dissonantien zu imitiren suchen. Andere gehen noch weiter, und ausser dem daß ihr Allabreve gar keine Profession von Rückungen, Bindungen und syncopationibus machet, so procedi:ren sie über dieses mit vielen fantasirenden passagien und Sprüngen der 8tel (f) eben

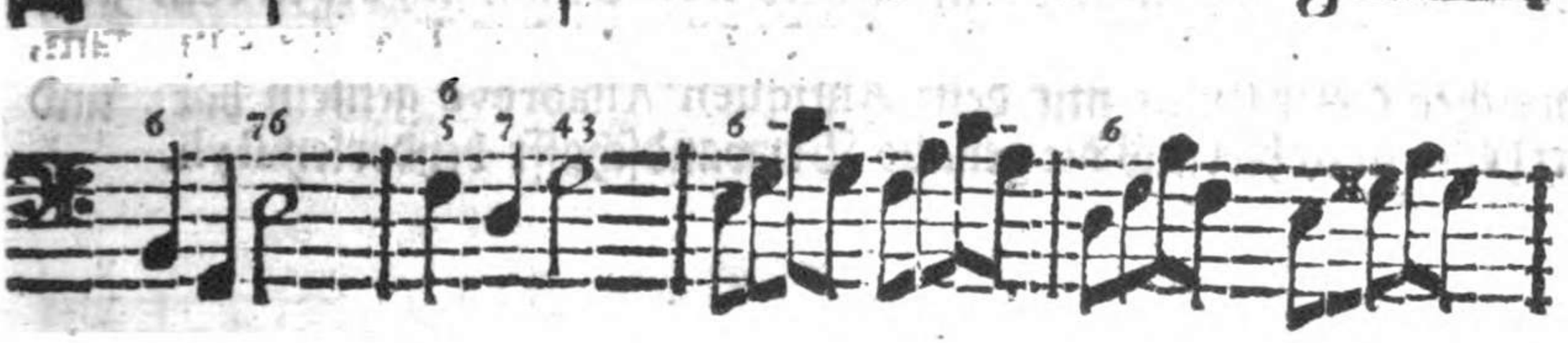
(f) Hieher gehören einige ausländische Concerte, ingleichen so viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compositores auff solche Arth zu setzen pflegen. Allein sie thun es nicht, mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu setzen, sondern nur zu kürtzerer Abtheilung, und besserer Direction des Tactes, eben wie man sich des $\frac{2}{4}\,\frac{4}{4}$ &c. statt des ordinairen langsamen Tactes bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entreprise des Compositeurs, ob er zu seiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tact erborgen, oder ob er ist willens, und zu ohnmächtig gewesen, ein ächtes Allabreve zu setzen.

eben wie der ordinaire langſame Tact mit denen 16theilen thut, dahero man dieſes Allabreve mit Recht ein Allabreve ſpurium zu nennen pfleget, weil es von dem wahren Allabreve nichts als die euſerliche Kleidung, ich meine die Noten, und den erborgten Allabreve Tact aufweiſet, an ſich ſelbſt aber nichts anders iſt, als ein überſetzter ordinairer egaler Tact.

§. 46. Dieſe 2. Arthen Allabreve nun, haben einerley Accompagnement mit dem bißherigen Semiallabreve, nehmlich man tractiret ihre 4tel, wie die 8tel im ordinairen langſamen Tacte, i. e. man giebet jedweden 4tel (wo es nicht per tranſitum gehet) ſeinen eigenen Accord, und die 8tel tractiret man, wie insgemein die 16theil, ſo iſt die Sache gehoben. Beyde Arthen wollen wir durch folgendes vermiſchte Exempel erläutern, dergleichen Inventiones vor eine nicht unangenehme Bizarrerie im erborgten Allabreve Tacte paſſiren können:









§. 47. Die nechste Anverwandschafft mit dem Antiquen Allabreve hat das ächte Semi allabreve. Bißhero haben wir zu Abkürtzung der Regeln eine jedwede Arth der Compoſition, welche ein sehr geſchwindes Tempo hat, und folgbar seine 8tel als 16 theil tractiret, vor ein Semi-Allabreve pasſiren lassen, weil in beyden Arthen das Accompagnement einerley bleibet: Hier aber wollen wir ein einziges Exempel von dem pathetiſchen Antiquen Semi-Allabreve beyfügen, und nur so viel sagen, daß selbiges von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unterſchieden, als in der Menſur, und euſerlicher Geldung der Noten. Dahero wer auſſer folgenden, noch mehr Exempel von einem wahren Semi-Allabreve haben will, der überſetze sich die obigen, §. 38. biß 44. befindlichen Exempel dergestalt, daß er aus denen gantzen Tacten halbe, und aus denen halben Tacten 4tel mache, ꝛc. so hat er was er verlanget. In folgenden Exempel aber notire man sich die in dem 3ten, 4ten, und 5ten Tacte vorkommende Clauſul des Tranſitus in 4tam, welchen dieſer ſtylus mit dem Antiquen Allabreve gemein hat, und erhellet auch hieraus die genaue Verwandſchafft beyderley ſtyli.


6
of
6
43
6


6
of
56
7
6


76
6
5
4

§. 48. Der Ouverteur-Tact wird insgemein mit einer 2 bezeichnet, und nennet sich von der bekandten Ouverteur, weil er allda am meisten, nicht allein bey dem Eingange, sondern auch in verschiedenen piecen derselben gebrauchet wird.

§. 49. Seine Mensur ist ordentlicher Weise langsam, und pathetisch, dahero nicht allein die 4tel, sondern auch die nach einem punctirten 4tel einzeln stehende 8tel (*), (wenn sie nicht per gradus gehen) ihren eigenen Accord haben. Die übrigen zusammen gezogenen 8tel aber werden tractiret, wie die 16theil im ordinairen langsamen, oder (welches einerley) wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Weil nun bey dieser pathetischen Mensur weiter nichts neues vorkömmet, so mag allhier folgendes Exempel genug seyn, in welchen vor einen Anfänger noch dieses anzumercken, daß bey dergleichen geschwinden Passagien, wie im 7ten und 9ten Tacte befindlich, nur jederzeit die erste Note ihren Accord hat, die übrigen alle passiren frey durch.

§. 50. Wenn



(*) Besiehe die raisons in dergleichen Fällen §. 21. No. 4. h. c. Ingleichen in der remarque (y).





§. 50. Wenn aber der Ouverteur-Tact in gewissen piecen eine geschwinde Mensur haben soll, so wird statt der obigen 2 eine durch-

strichene 𝔔 oder 𝔠 vorgezeichnet, oder solte zum wenigsten zum Unterscheide der langsamen Mensur also vorgezeichnet werden. Weil aber diese Accurateſſe nicht jederzeit beobachtet wird, und man in denen Ouverteuren die Bezeichnungen 2 𝔔 𝔠 𝔠 ohne Unterscheid bald bey denen von Natur geschwinden, bald langsamen piecen findet, (g) so hält sich ein Anfänger überhaupt nur an diese Regel, daß so offt die Mensur im Ouverteur-Tacte geschwinde gegeben wird, so offt tractiret er die 4tel, als wie die langsamen 8tel im ordinairen langsamen Tacte. Nehmlich wenn

1) Zwey oder 4. solche 4tel per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so gehet die Virtualiter kurtze Note frey durch (h), welche man

(g) Wie denn auch der ſerieuſe Anfang der Ouverteur öffters statt der 2 mit 𝔠 vorbezeichnet gefunden wird.

(h) Nehmlich wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet stehet,

man aber gern in fortgehenden 3en begleitet, wie in folgenden Exempel die erſten 3. Tacte ausweiſen.

2) Folget aber nach 2. oder 4= 4teln ein Sprung, ſo hat die Virtualiter kurtze Note ihren eigenen Accord, wie der 4te und 5te Tact bezeiget.

3) Stehen aber die 4tel in lauter Sprüngen, ſo hat ordentlicher Weiſe jedwedes 4tel ſeinen eigenen Accord, wie die übrigen Tacte des Exempels ausweiſen.



gleichwie in dieſen muntern ſtylo offt geſchiehet, und die virtualiter kurtzen 4tel in allen Fällen, ihrer Geſchwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie haben. Dahero auch die in dieſen ſtylo. in tranſitu von ohngefehr entſtehenden 7men und 6ten (wie oben §. 10. h. c. bey denen 8teln gezeiget worden) viel fleißiger als ſonſt über dergleichen virtualiter kurtzen Noten bezeichnet werden, damit der Accompagniſt ſelbige nicht unter dem vorhergehenden Accorde ohne neuen Anſchlag leer durch paſſiren laſſe.



§. 51. Die 8tel werden hier wiederum wie die 16theile im langsamen, oder wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte tractiret, also giebt es disfalls nichts zu annotiren. Wenn aber ein 4tel mit 2. darauff folgenden 8teln verknüpffet wird, und gehen solche 3. Noten

1) Gerade auff- oder abwerts, und folget kein Sprung darauff, so haben sie nur einen einzigen Accord (gern doppelt angeschlagen) (i). Folget aber ein Sprung hernach, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel hin und wieder den Unterscheid zeiget.
2) Gehen aber nur die ersten beyden Noten gerade auff oder abwerts, und die 3te schläget wieder zurücke, so gehen zwar ordentlicher Weise alle 3. Noten auff einen Accord: es zeiget aber die erste reprise dieses folgenden Exempels, daß der nach der 6te auffwerts folgende ordinaire Accord in diesen Tacte gerne besonders angeschlagen wird (k), wie solches die, hier mit Fleiß darüber gesetzte Melodie anzeiget:

(i) Wie denn überhaupt in diesen auffgeweckten stylo die rechte Hand nicht gern offt zu halben, viel weniger zu gantzen Tacten ruhet, zumahl da die Ouverteuren all'ordinaire auff denen Clavicins, und nicht auff nachklingenden Pfeiffwercke accompagniret werden.

(k) Weil bey dieser Gelegenheit hier wiederum, wie oben gedacht, die virtualiter kurtzen 4tel ihre eigene Harmonie suchen.





§. 52. Ein mehrers Exercitium hat der leichte Ouverteur-Tact wohl nicht von nöthen. Also wollen wir nunmehro von denen geschwinden Noten aller bißherigen Tacte noch einige General-Remarquen machen. Die erste mag diese seyn, daß die resolutiones der Dissonantien oder gebundenen Consonantien aller geschwinden Noten, auff zweyerley Arth auffgehalten werden, als:

1) Wenn eine, über der Note gezeichnete Dis oder gebundene Consonanz bey fortgehenden Basse, so lange in andere Con und Dissonantien verwandelt wird, biß endlich die allerletzte vor alle die vorhergehenden resolviret. (l) z. E.

(l) Dergleichen Casus seynd in vorhergehenden 2ten Capitel auch bey denen langsamen Noten gezeiget worden.

Allegro.



2) Wenn

2) Wenn eine einzige fundamental-Note des Basses, welche eine Dis- oder gebundene Consonanz über sich hat, in so viel kleinere Noten dergestalt zertheilet, oder variret wird, daß die einmahl angeschlagene Con- oder Dissonanz nicht ehe als nach geendigter Variation resolviren, i. e. einen Ton unter sich gehen kan, wie folgende Exempel allerhand dergleichen Variationes zeigen.







Preſto.



§. 53. In vorhergehenden Capitel seynd bey langsamen Noten Exempel gegeben worden, da die Dissonantiæ wieder in Dissonantias resolviret. Dieses geschiehet nun gleichfals bey allen Arthen dergeschwinden Noten jedoch auff zweyerley Weise, und zwar

1) Wenn auff eben die Arth, wie bey denen langsamen Noten geschiehet, die resolution der Dissonanz wieder auf eine Note fället, die ihre eigene dissonirende Harmonie also haben soll, und über sich bezeichnet führet. z. E.



2) Wenn bey sehr geschwinden Noten die resolution auff eine Note des Transitus irregularis fället, die keine eigene Harmonie hat, und im Accompagnement nicht attendiret, sondern über dieser Note der Accord zur folgenden Note anticipiret wird. z. E.



§. 54. In



§. 54. In dieſen Exempeln (welche man in alle übrige Tacte verſetzen mag) findet man durchgehends die reſolutiones über der gehörigen fundamental-Note bezeichnet, wie wir bißhero auch in Bezeichnungen der Conſonantien, bey dem vorgekommenen Tranſitu irregulari gewohnet geweſen. Es pflegen aber einige Compoſitores dergleichen reſolutiones diſſonantiarum (ſo wie überhaupt den Tranſitu irregularem) auf eine andere Arth, und zwar præciſe über der, in gedachten Tranſitu vorfallenden Note, bald mit, bald ohne ihre übrigen zugehörigen Stimmen zu bezeichnen. Dahero würden die vorhergehenden 2. Exempel in ſolcher Bezeichnung alſo ausſehen, und doch das vorige Accompagnement verbleiben:





§. 55. Nun fraget sichs, welches unter beyden Arthen der Bezeichnungen die beste ist? Antwort: Die erste ist die fundamentaleste, und erfodert schon einen geübten Accompagnisten. Die andere Arth aber ist die leichteste, insonderheit vor Anfänger, allein sie hat diese impropietät bey sich, daß die über denen Noten befindlichen Ziffern der 9. 7. 4. $\frac{5}{2}$ &c. öffters denen Augen als religiöse, zur resolution geneigte dissonantien einem fundamentalen Accompagnisten mehr Verdruß und Confusion, als Leichtigkeit verursachen. Indeß scheinet es, als wenn man diese Arth der Bezeichnung in einigen wenigen Casibus (m) nicht gäntzlich verwerffen könne, und also muß man einem jedweden Compositori

(m) z. E. folgende zwey Sätze (wer sie anders passiren lassen will) möchte ich nicht gern nach der ersten Arth also bezeichnen:



Weil sich hierinnen der Verdacht vitiöser Octaven allzusehr eusert, zumahl wenn ein ungeübter Accompagniste mit der resolution der 9. und 7. fein biß zu dem Eintritt der letzten Note wartete. Hingegen werden diese verdächtige progressiones

tori die Freyheit lassen, wenn er sich nach dem Unterscheide der Fälle, bald dieser, bald jener Arth der Bezeichnuug bedienet. Besser aber ist es, man führet einen Anfänger gleich zu der ersten fundamentalen Arth an, weil die andere Arth ohne diß nicht die geringste Schwürigkeit bey sich führet, und es gar keiner Künste brauchet, die Ziffern platterdings so anzuschlagen, wie man sie über dergleichen bezeichneten Transitu irregulari findet.

§. 56. Zum Beschluß dieses Capitels fragen wir endlich noch, wie es um das vollstimmige Accompagnement so vieler Arthen der geschwinden Noten aussiehet, weil wir biß hieher, ausser dem eintzigen Allabreve, überall nur ein 4. stimmiges Accompagnement tractiret? Es ist aber die Sache von keiner Schwührigkeit, und braucht keiner besondern Ausführung. Denn die rechte Hand bleibet vor wie nach, (n) bey ihren vollstimmigen Accompagnement, so viel als sie auf einmahl fassen kan, wie im vorhergehenden Capitel weitläufftig ausgeführet worden: Die

---

mehr verstecket, wenn man die Sätze nach der andern Arth bezeichnet, wie hier folget. Ubrigens bleibet es dabey, was oben schon gedacht worden, daß der allzuhäuffig gebrauchte Transitus irregularis, zumahl in der Fundamental-Stimme der gantzen Harmonie, nicht allerdings zu approbiren sey.



(n) So lange sie nicht besondere Zierlichkeiten gebrauchen will, wovon im letzten Capitel dieser ersten Abtheilung.

lincke Hand aber muß erwarten, ob und wie weit die Geschwindigkeit der Bell Noten es leiden, hier und da mehr oder weniger vollstimmig zuverfahren, so lange sie sich nicht obligiret befindet, nur alleine bey der Execution ihrer geschwinden Noten zu verbleiben. Dahero brauchen wir hier keine besondere Exempel zu geben, man wird sie in folgenden Capitel überflüßig finden.

Zusatz.

Weil der meiste Theil dieses Capitels, itzo da ich dieses schreibe, allbereit gedruckt ist, hingegen ich bey abermahliger Durchlesung desselben vor gut befunden, in dieser reichen Materie (welche ihre Regeln aus der gantzen Massæ der weitläufftigen Composition zusammen suchen muß, und meines Wissens noch von niemanden genau untersuchet worden) noch unterschiedene nützliche Anmerckungen beyzufügen: als wollen wir in folgenden §. §. das bißherige theils erläutern, theils vermehren.

I.

Wenn eine geschwinde virtualiter kurtze Note unter oder über sich in die 7me, 9ne, Decime, undecime &c. springet, (es geschehe in langsamen, oder Tripel-Tacten) so machet sie nichts neues aus, sondern wird eben so tractiret, als wenn sie in dem nechsten gleichgültigen Intervallo einer 2de, 3e, 4te &c. geblieben wäre. Also würden z. E. folgende Clausuln:



nicht anders accompagniret, als wenn sie so stünden:



II.

In diesen Capitel p. 274 wird gesaget, daß bey dem 5ten Exempel das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes passire, und das erste und letzte 16theil jederzeit die 2. fundamental-Noten abgeben, es möge ein Sprung hernach folgen oder nicht. Eben dieser Natur nun seynd auch folgende Exempel in allen Fällen ohne Ausnahme.



III.

p. 275. Soll der erſte Tact alſo ſtehen:



Die Clauſul dieſes Exempels betreffend, wenn die erſte Note nicht dem ordinairen Accord, ſondern die 6te über ſich hat, und die andere Note nur eine 3e über ſich ſpringet, ſo hat es zwar ſeine Richtigkeit, daß ſie bey moderater Menſur, fundamentaliter mit 2. Accorden tractiret wird, wie gedachtes gantze Exempel von p. 274. an, ausweiſet. Bey geſchwinder Menſur aber pfleget beſagte Clauſul auch als eine Variation eines 4tels gebrauchet, und nur mit einem Accord (einfach oder doppelt) angeſchlagen zu werden. z. E.



Allegro.

IV.



IV.

Ibidem p. 275. soll in Additamentis die angegebene Regel also heissen: daß so offt nach solchen 4 16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung, und zwar NB. gleich nach der ersten Note vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, so offt hat das 4te 16theil als eine fundamental-Note seinen eigenen Accord. Folgende Exempel mögen zu mehrer Erläuterung dienen;



Wird aber bey allen und jeden Clausuln, welche in diese Regel laufen, nach dem ersten 16theil öffters einerley Variation in einem Tone wiederhohlet, so schläget man nur einen Accord zur ersten Note an, und

läſſet die übrigen 3. frey aus paſiren, weil in ſolchen Fällen die Compoſition darauff eingerichtet iſt. z. E.





Presto.

(NB. Es lauffen zwar in diesen Capitel hier und dar Clauſuln mit ein, die mehr zu Clavier- oder Hand-Sachen, als zum General-Baſſe gehören. Allein ſie mögen zum Exercitio der Anfänger mit lauffen, weil man es wohl noch toller findet, und alſo hier nichts umbſonſt geſaget wird.)

V.

p. 276. Können nachfolgende Exempel beygefüget werden, da die Virtualiter kurtzen Noten iederzeit anticipando in dem Accord der folgenden Note fallen, und gleichfalß 2. und 2. auff einen Accord angeſchlagen werden, wie in dem Exempel des angeführten Blattes.



Bey langſamen Noten oder langſamer Menſur pfleget man auch gleich mit Eintretung der anticipirenden Virtualiter kurtzen Note den neuen Accord anzuſchlagen, zumahl an ſolchen Orthen, wo gedachte anticipirende Note ſonſt eine ſtarcke Diſſonanz verurſachen würde, wie folgendes Exempel den Unterſcheid zeiget:

VI.





VI.

p. 285. Mag unten folgendes Exempel beygefüget werden, von welchen anzumercken, daß die erſten 8 Tacte (wer Anfängern zu gefallen die darinnen vorkommenden 4tel nicht a part beziffern will) bloße Variationes der, per Gradus gehenden halben Schläge ſeyn, und folgbar mit einem einzigen Accord tractiret werden. So bald aber, als dieſe præciſe Variation überſchritten wird, i. e. ſo bald als die nach dem erſten 8tel folgende Note nicht mehr über ſich in die 3e ſpringet, oder

sonst die übrigen Noten sich verändern, so bald wird das andere 8tel jedweden Tactes (oder die erste Helffte des 4tels) als eine Anticipation des zum 3ten 8tel gehörigen Accordes angesehen, und stehet dem Accompagnisten frey, ob er selbiges (zumahl bey geschwinder Mensur) will durchgehends in allen Fällen frey aus pasiren lassen, und den rechten Accord erst bey dem dritten 8tel anschlagen, wie der 10te, 11te, 12te, und 13te Tact des folgenden Exempels ausweisen: oder ob er hier und dar gleich mit eintretenden andern 8tel den dazu gehörigen Accord anschlagen will, wie der 9te, 14te, und 16te Tact bezeugen. Dieses letztere thut man desto fleißiger bey moderater Mensur.





Wenn man diesen Exempel eine sehr geschwinde Mensur geben, und das andere Stel iedweden Tactes durchgehends als eine Anticipacion des künfftigen Accordes frey aus pasiren lassen wolte, so würden die fundamental-Noten also aussehen, und das Accompagnement darauff eingerichtet werden:

VII.

Im $\frac{3}{2}$ Tacte können die 4tel, und im $\frac{3}{4}$ die 8tel in zwey Fällen auch als langsame Noten (i. e. da iedwede ihren besondern Accord hat, wo sie nicht per transitum gehet) tractiret werden, nemlich 1) bey einer sehr langsamen Mensur. 2) Bey einem Allegro, wo noch geschwindere Noten dominiren. z. E.



Adagio.

Allegro.



VIII.

Endlich muß man ſich die vielen, in einem Tone nach einander ſtehenden geſchwinden Noten nicht irren laſſen, ſondern ſo lange über ſolchen Noten keine andere Ziffer erfolget, ſo lange wiederhohlet man den vorigen Accord in langſamern Noten ein oder mehr mahl (nach Gelegenheit der Menſur,) und läſſet die Execution der geſchwinden Baß-Noten denen übrigen accompagnirenden Bäſſen. Z. E. Dieſe 3. Tacte:





Könten ohngefehr auff folgende Arth accompagniret werden. Mehrere Arthen dergleichen Noten zu accompagniren, wollen wir biß auff weitere Gelegenheit verspahren.





IX.

Kein Zweiffel ist, daß man aus der gantzen weitläufftigen Compoſition noch mehrere, theils in General-Bässen gebräuchliche, theils ungebräuchliche, und nur zu Hand-Sachen gehörige Clauſuln der geſchwinden Noten heraus klauben möchte, wenn man mehrere Weitläufftigkeit ſuchen wolte. Allein wer alle, in dieſen Capitel von der veränderlichen Natur der geſchwinden Noten, gemachte Anmerckungen wohl ins Exercitium gebracht, dem wird es an eigenen Judicio nicht fehlen, wie er bey dergleichen frembden, und ſelten auffſtoſſenden Fällen eines NB. gehörig bezifferten General Baſſes verfahren ſolle. Die übrigen Künſte nur halb bezifferter Baſſe, gehören zur andern Abtheilung dieſes Werckes, allwo von unbezifferten General-Bässen gehandelt wird.

Das

Das Vte Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen, und geschwinden Noten in allen übrigen Tonen.

§. 1.

Bißher haben wir nur mit wenigen leichten Tonen zu thun gehabt, in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses angebracht. Nunmehro ist es Zeit weiter zu gehen, und die erlernten Principia auch in allen übrigen Tonen oder modis Musicis zu exerciren, wobey einem Anfänger zum voraus dieses zum Troste dienet, daß er hinführo in allen diesen Modis, so schwehr sie auch seyn mögen, weiter nichts neues zu lernen, sondern nur zu observiren hat, daß er die vorgezeichneten ♯ und b eines iedweden Modi vorhero genau ins Gedächtniß fasse, und nicht z. E. statt des vorgezeichneten ♯ fis, ein f, statt des vorgezeichneten b mollis, ein h, &c. anschlage, so brauchet es weiter keiner neuen Künste.

§. 2. Damit man nun einen Anfänger in diesen vorhabenden wichtigen Exercitio einen ungemein nähern Weg führen möge, so verfertiget man hierzu ein General-Exempel aus dem leichtesten Tone C. dur, welches 2. Reqvisita haben muß. Als 1) müssen in selbigen die besten und nothwendigsten Regeln der bißherigen Capitel nach aller Möglichkeit dergestalt concentriret werden, damit ein Anfänger eine kurtze Repetition so vieler Sachen, die ihm vorhero weitläufftig erkläret worden, von neuen gleichsam in einem Compendio wieder beysammen finde. 2) Muß dieses General-Exempel den völligen Ambitum des C.

dur haben, i.e. es muß in alle angräntzende verwandte Tone dieses Modi ausweichen, damit bey fernerer Transposition des Exempels kein Ton übrig bleibe, welcher nicht durch die vielfältig verwandten und einander selbst in die Gräntzen gehenden Tone 5, 6, und mehr mahl mit Nutz wiederhohlet werde.

§. 3. Dieses General Exempel nun transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, (i.e. in alle modos Musicos, die die 3am majorem über dem Fundamental-Clave haben,) so siehet ein Incipiente 1) daß die vorher erlernten Regeln in allen Tonen immer einerley bleiben 2) Brauchet man nur die Helffte der Tone oder Modorum Musicorum zu exerciren, und hat nicht nöthig, aus einem eintzigen Tone moll etwas vorzuschreiben, weil diese schon in denen ausweichenden Tonen dur mit stecken, z. E. A moll hat eben den Ambitum oder die Gräntzen, welche C. dur hat. D moll eben die Gräntzen, welche F. dur hat. E moll, eben diese, welche G dur hat, und so fort durch alle Tone.

§. 4. Wie nun diese Arth im General-Basse zu procediren, nicht anders, als sehr nützlich seyn kan, also setzen wir nechstfolgendes General Exempel zum Grunde. Und zwar weil es hier viel zu weitläufftig fallen würde, selbiges durch alle 3. Haupt-Accorde zu exerciren, da es wegen Menge der Materie nicht wohl hat mögen kürtzer gefasset werden: So wollen wir einen Anfänger zu seiner Nachricht nur iederzeit dasjenige Accompagnement darüber setzen, welches nach Gelegenheit eines iedweden Modi, ohngefehr das bequehmste und natürlichste seyn könte, wenn man es ex tempore accompagniren solte. Ein mehrers Exercitium aber durch die übrigen Haupt-Accorde müssen wir eines iedweden eigenen Fleisse anheim stellen, welches iedoch demjenigen, der es beliebet, desto leichter fallen muß, ie mehr er die in dem obigen andern und 3ten Capitel gründlich tractirten 3. Haupt-Accorde, und folgbar die Verkehrung aller Musicalischer Sätze, wohl exerciret haben wird. Wir schreiten also zu unsern General Exempel, welches ein Anfänger iederzeit vorhero, ohne das darüberstehende Accompagnement

betrach-

betrachten, und ſeine eigene Kräffte verſuchen kan, ehe er ſich aus dieſen Raths erholet. Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß überallen geſchwinden Noten dieſes gantzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Menſur, und des Inſtrumentes, worauff man accompagniret, von ſich ſelbſt verdoppeln mag. (*)

(*) Und dieſes will ſonderlich im vollſtimmigen Accompagnement auff Clavieren und Claviſſins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig ſeyn:



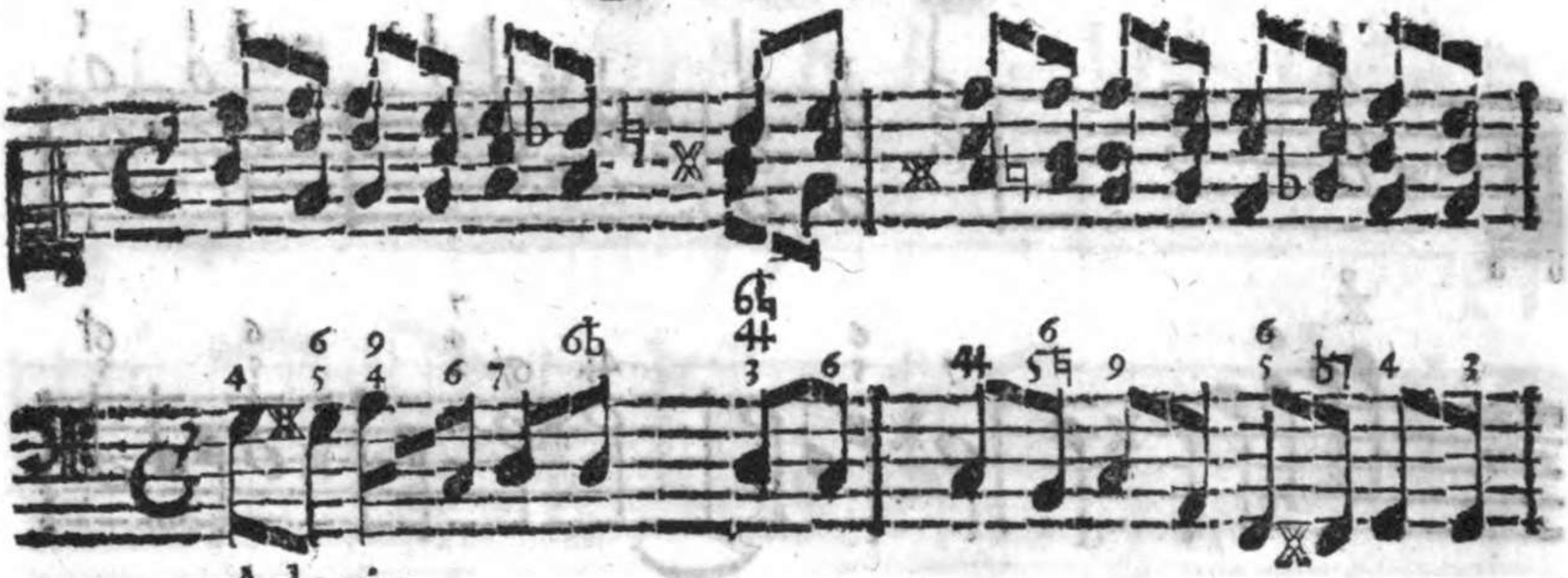
Denn weil die in Octaven fortgehende eintzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armſelig ausfallen, ſo muß man auff ſolchen Inſtrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederhohlte Anſchlagung der Accorde helffen, e. g.



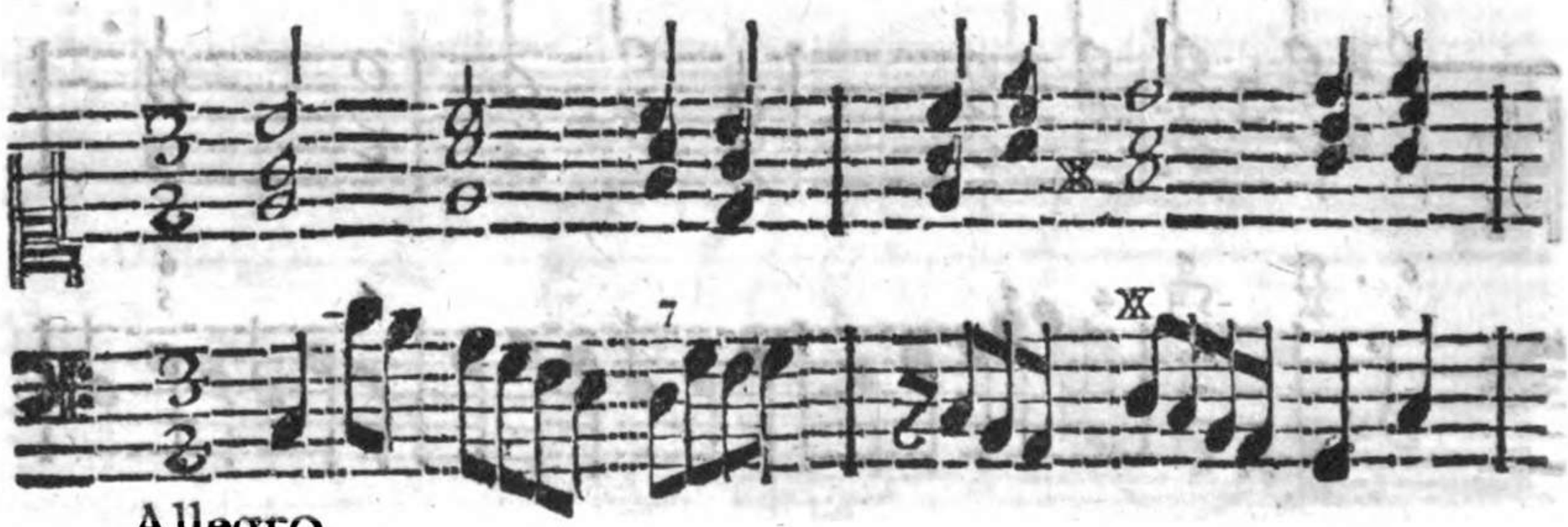








Adagio.



Allegro.




Adagio.
Adagio.



§. 5. Weil wir in dieſen Capitel das vollſtimmige Accompagnement hauptſächlich zu exerciren haben, ſo möchte das vorhergehende Exempel vollſtimmig, mit Beybehaltung der euſerſten Stimme in der rechten Hand, (nach der, in vorigen Capiteln gegebenen Anleitung) ohngefehr alſo ausfallen:




Adagio.
Allegro.

Adagio.

Adagio.

Adagio.



NB. In dieſen Exempel verfähret die lincke Hand mit denen in der rechten Hand vorher liegenden und nachmahls reſolvirenden Con-& Diſſonantiis auff folgende Arth: In dem erſten Tacte wird die 4ta ſyncopata in fortgehenden 8ven reſolviret. In dem 3ten Tacte bricht die vorhergelegene 5ta minor per ſaltum ab. In der letzten Note des 4ten Tactes lieget die 5ta minor. verhero und reſolviret nachgehends in fortgehenden 8ven. In dem 7ten Tacte anticipiret die lincke Hand die reſolution der 6tæ ligatæ. In 8ten Tacte iſt Anticipatio reſolutionis 4tæ zu erſehen. In dem 10ten Tacte lieget

und resolviret die 5ta minor wieder in fortgehenden 8ven. Im 14ten Tacte gehet die vorher gelegene 4te über sich. Uber denen 2. letzten Noten des 16ten Tactes lieget und resolviret die 4te wieder in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 18ten Tactes wird die resolutio 7mæ richtig anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 35ten und 36ten Tacte gehet die 4te wieder über sich, und lässet der rechten Hand die gehörige resolution. In dem 44ten Tacte lieget die 5ta syncopata, sie bricht aber nachgehends ohne resolution per saltum ab. Im 46ten Tacte lieget vorhero und resolviret nachgehends die 5ta minor in fortgehenden 8ven. Im 49ten Tacte fället eben dieser Casus vor. Im 65ten Tacte gehet die vorhergelegene 4te wieder über sich, um die Verdoppelung der harten 3 maj. zu vermeiden. Im 73ten Tacte lieget und resolviret die 4te in fortgehenden 8ven, die 5ta minor hingegen bricht per saltum ab. Bey dem ersten 4tel des 87ten Tactes wird die vorhergelegene 4te in fortgehenden 8ven resolviret, bey dem andern 4tel aber wird die resolution der 5tæ syncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 4tel eben dieses Tactes wird die resolution der 6tæ syncopatæ anticipiret, und in dem 79ten Tacte geschiehet bey dem andern 4tel ein gleiches. Alle diese Anticipationes resolutionum aber haben ihr richtig fundament, wie oben p. 206. seqq. weitläufftig ausgeführet worden. Ubrigens verstehet sich, daß man in obigen Exempel an unterschiedenen Orthen mit der rechten Hand hätte können und sollen höher gehen, um mehr Platz zu vollstimmiger Harmonie zugewinnen, wofern man nicht mit Fleiß die obere Stimme des vorher ausgeführten 4 stimmigen Accompagnementes behalten wollen. Es mag aber dieses die letzte Probe seyn, daß das vollstimmige Accompagnement jederzeit das 4. stimmige Accompagnement zum Grunde habe, und wer dieses wohl verstehet, in jenen ohne grosse Mühe avanciren könne.)

§. 6. Wir gehen weiter, und transponiren unser General-Exempel nunmehro eine 4te höher in das F dur. dabey aber verwandeln wir den $\frac{3}{2}$ Tact desselben, in einen $\frac{3}{4}\frac{6}{4}$ Tact, damit ein Anfänger sich wiederum erinnere, wie in allen diesen Tacten die Regeln einerley bleiben. Das 4 stimmige Accompagnement aber möchte ohngefehr also gerathen.



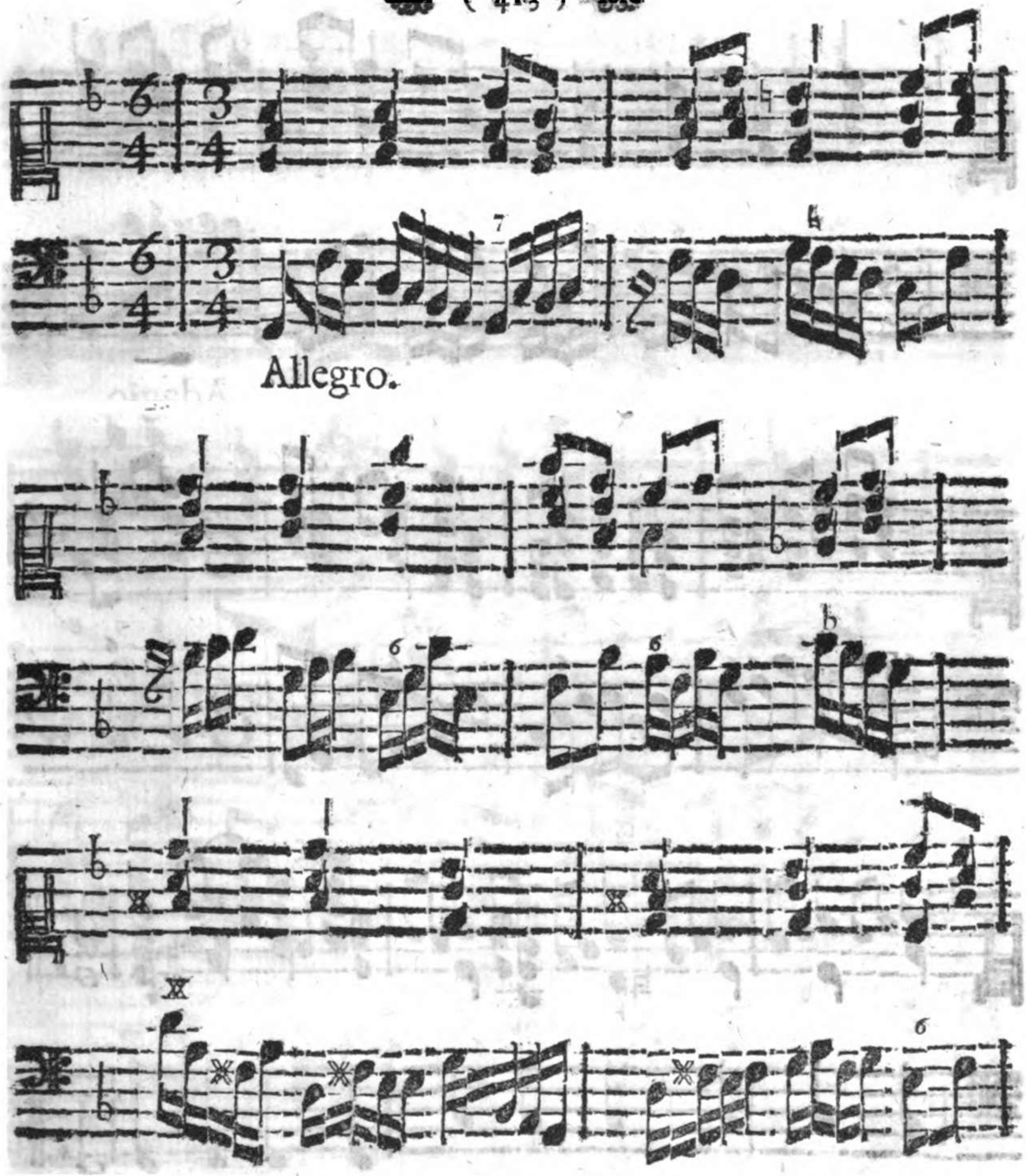


Fff



Adagio.

Allegro.

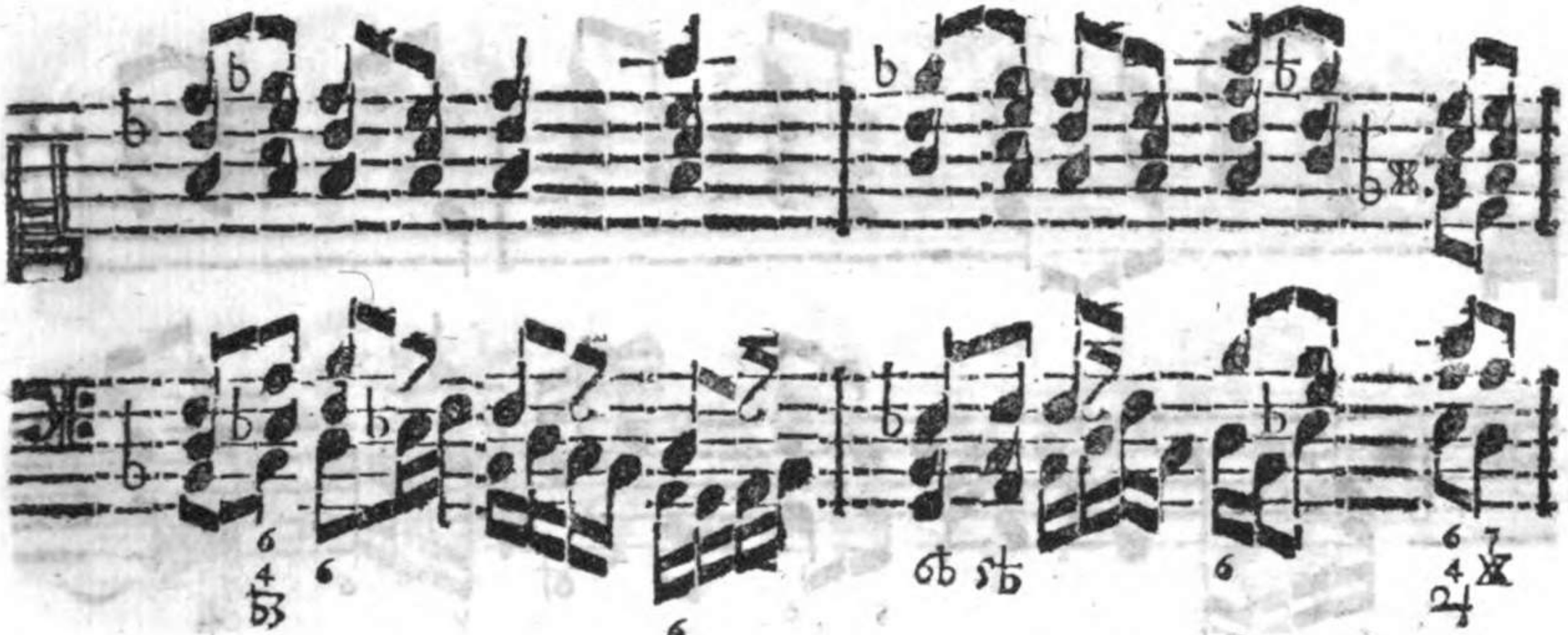


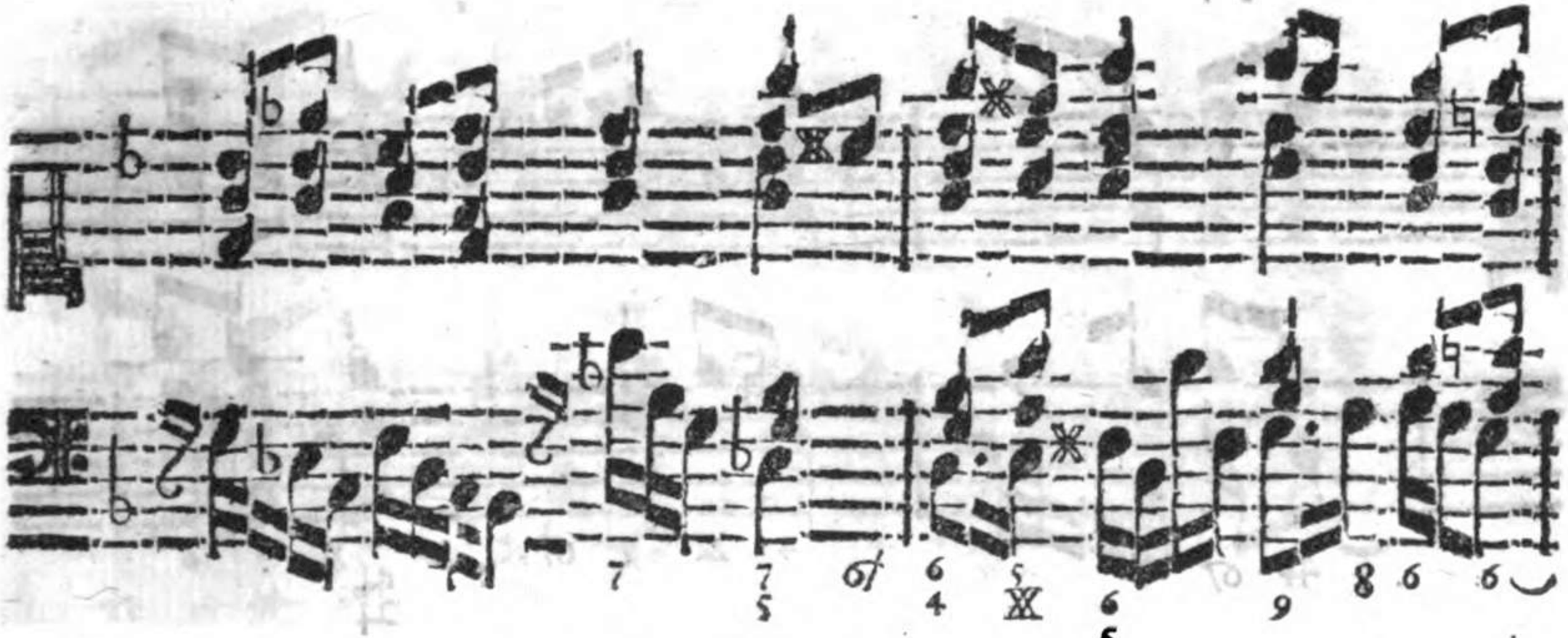
Adagio.

§. 7. Das vollſtimmige Accompagnement dieſes Exempels möchte ohngefehr alſo gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bißhero geſchehen, an die obere Stimme beſagten Exempels binden wollen:





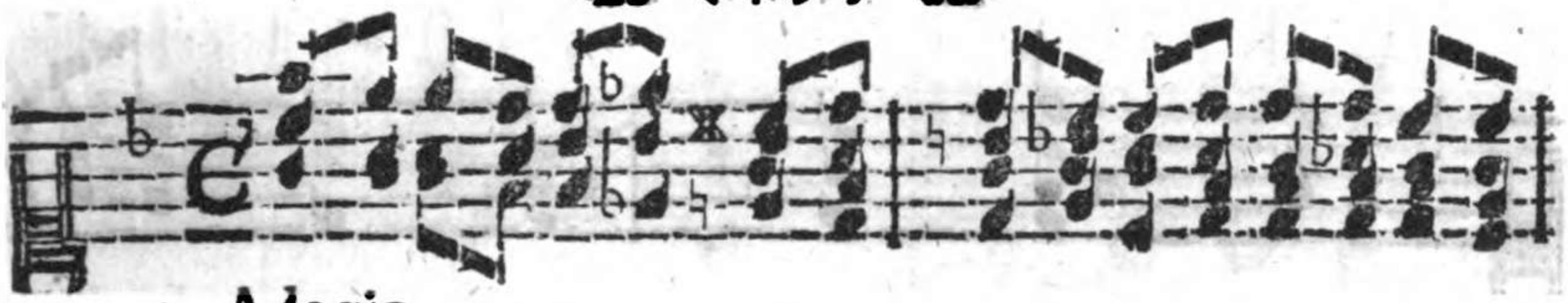












Adagio.



Adagio.



NB. Wir wollen der Kürtze halber in dieſen Exempel nichts, als die Anticipationes reſolutionum Con- & Diſſonantiarum anmercken, das übrige Verfahren der lincken Hand fället ohne diß gar leichte von ſich ſelbſt in die Augen. Es findet ſich demnach in dem 7ten Tacte eine Anticipatio reſolutionis 6tæ ligatæ. In dem 8ten Tacte iſt Anticipatio reſolutionis Quartæ zu erſehen. In dem 18ten Tacte wird reſolutio 7mæ anticipiret, weil allda keine ſte ſtatt haben kunte. In dem 29ten Tacte findet ſich wiederum Anticipatio reſolutionis Quartæ. Im 45ten Tacte desgleichen. Ferner im 49ten Tacte eben desgleichen.

gleichen. Uber dem andern 4tel des 63ten Tactes anticipiret die obere Stimme der rechten Hand resolutionem Quintæ syncopatæ, dergleichen zwar selten, und mit Behutsamkeit geschehen soll. Uber dem 3ten 4tel dieses Tactes tritt die lincke Hand wiederum ihr ordentliches Amt an, und anticipiret resolutionem 6tæ syncopatæ, in dem folgenden 4tel aber anticipiret sie resolutionem Quintæ syncopatæ. Uber dem andern 4tel des 64ten Tactes zeiget sich Anticipatio resolutionis 3æ syncopatæ, und über dem 3ten 4tel des 65ten Tactes wird wiederum Anticipatio resolutionis 6tæ syncopatæ angebracht.)

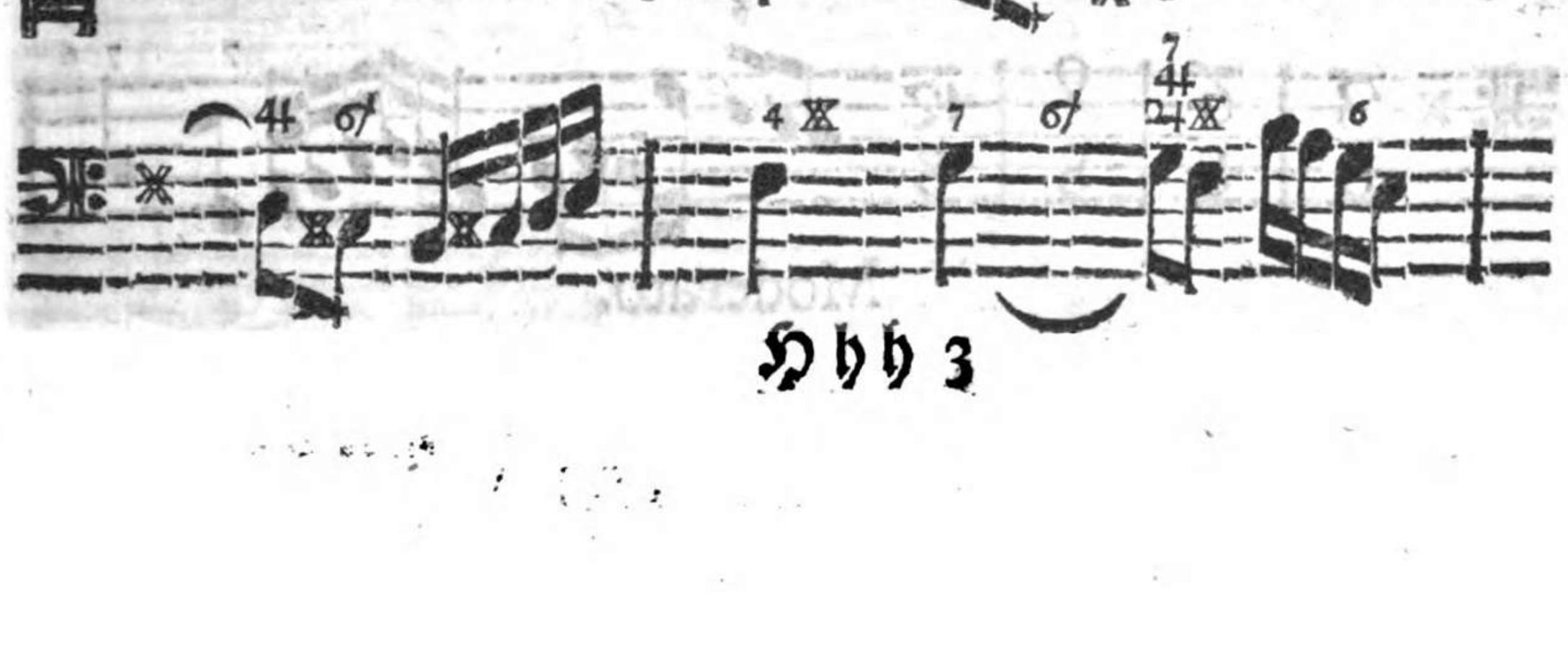
§. 8. Wir transponiren nunmehro unser General-Exempel aus dem C dur eine 5te höher in das G dur, und verwandeln dabey den $\frac{3}{2}$ Tact oder bißherigen $\frac{3}{4}\ \frac{6}{4}$ Tact in einen $\frac{3}{8}\ \frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}$ Tact, damit ein Anfänger sich erinnere, daß NB. bey einem moderaten Tempo, hier wiederum die vorigen Regeln bleiben. Weil es aber bey einem geschwinden Tempo dieser letzt benannten Tacte (allwo wenig 16theile und gar keine 32theile vorzukommen pflegen) gantz anders hergehet, gleichwie im vorhergehenden Capitel gezeiget worden: als haben wir die letzten Zeilen des folgenden Exempels ausdrücklich darauff eingerichtet, wie zu ersehen. Das 4 stimmige Accompagnement könte also ausfallen:

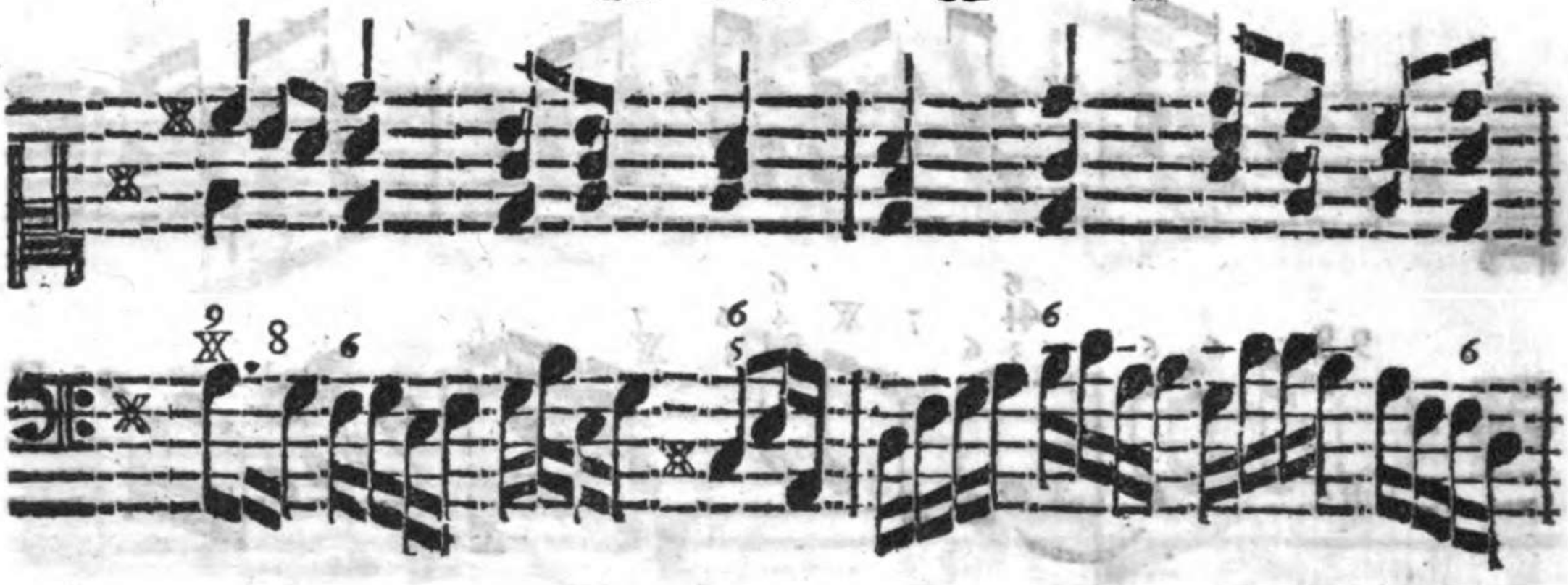



5 6 4 6 6 5 6 5 4 2 5 6 4 6 6 6 6 7 4 2 7 7 6 6 5 4 6 5













Moderato.






Adagio.
Allegro.



Adagio.



§. 9. Wer den lezten geſchwinden Tripel dieſes Exempels in einen $\frac{6}{4}$ Tact verwandeln, und mit einem preſto verbrähmen, oder wegen ſeiner geſchwinden Menſur gar in einem $\frac{6}{16}\frac{9}{16}\frac{12}{16}$ Tact überſezen, und in ſolcher neuen Equippage beſonders exerciren will, dem iſt es unverwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren. Das vollſtimmige Accompagnement aber dieſes Exempels mag folgendes ſeyn.





Rff

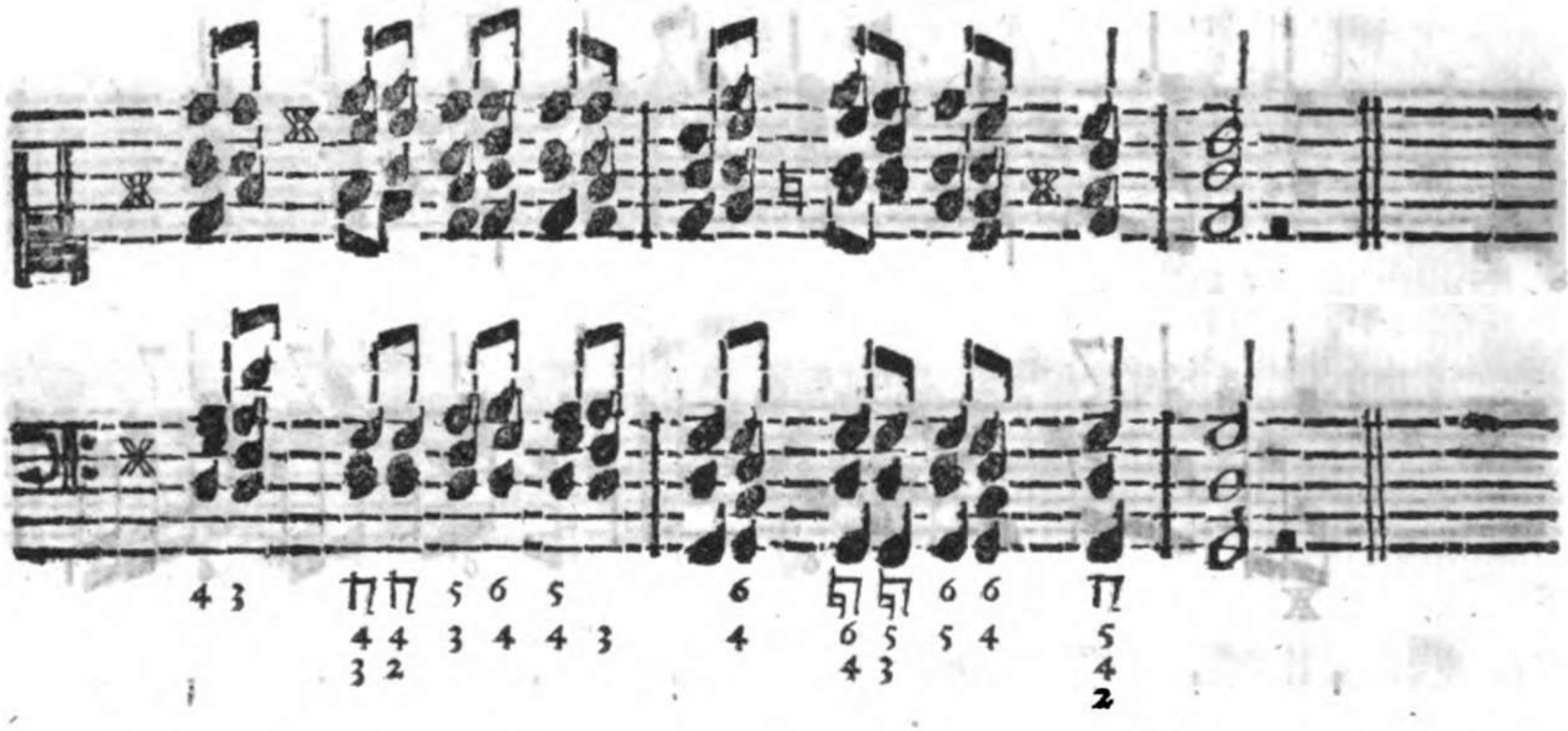




Allegro.




Adagio.



(NB. In dem 4ten Tacte dieſes Exempels iſt anzumercken, daß allda die obere Stimme der rechten Hand Reſolutionem Nonæ anticipiret, welches ſonſt bekandter Weiſe in einem 4ſtimmigen Accompagnement die lincke Hand zu thun pfleget. In dem 8ten Tacte ſuche man Anticipationem Reſolutionis Qvartæ. In dem 26ten Tacte wird ſich dergleichen finden. In dem 32ten Tacte anticipiret die obere Stimme der rechten Hand wiederum Reſolutionem Nonæ. Der 34te Tact weiſet wiederum Anticipationem Reſolutionis Qvartæ auff. Desgleichen geſchiehet bey dem 3ten 8tel des 37ten Tactes, bey dem 3ten 8tel aber des 53ten Tactes wird Reſolutio 5tæ ſyncopatæ anticipiret. Bey dem nechſt darauff folgenden 4ten 8tel dieſes Tactes wird Reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret, gleichwie eben dieſes geſchiehet bey dem 3ten 8tel des 55ten Tactes.)

§. 10. Die Transpoſition unſeres General-Exempels trifft nunmehro das Bdur, und zwar verwandeln wir darinne den bißherigen ordinairen langſamen Tact in das Semi-allabreve, damit ein Incipiente ſich wiederum erinnere, wie beyde Tacte einerley Regeln haben. Das 4ſtimmige Accompagnement könte ohngefehr folgendes ſeyn:


Presto.











Adagio.



Allegro.





Adagio.



§. 11. Das vollstimmige Accompagnement dieſes Exempels möchte ohngefehr alſo ausfallen:









Adagio.


Allegro.

Adagio.



NB. In d m 14ten Tacte dieſes Exempels iſt Anticipatio reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem darauff folgenden Tacte Anticipatio reſolutionis Qvartæ zu erſehen. Dieſe letztere findet ſich wiederum in dem 11ten Tacte des nachfolgen $\frac{3}{2}$ Tactes der allerletzte in 7. Tacten beſtehende ordinaire langſame Tact dieſes Exempels hat folgende 4. Anticipationes Reſolutionum bey ſich. Nehmlich in dem erſten Tacte deſſelben wird Reſolutio Qvintæ ſyncopatæ anticipiret; welches auff eben dieſe Arth in dem andern Tacte geſchiehet. In dem 3ten Tacte iſt Anticipatio Reſolutionis Tertiæ ſyncopatæ; und in dem 5ten Tacte Anticipatio Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ zu erſehen. Endlich obſervire man in dem erſten $\frac{3}{2}$ dieſes Exempels, die unter dem letzten 4tel des Baſſes mit Fleiß bezeichnete $\binom{5}{3}$ Denn weil daſſelbige as durch Verdoppelung des Baſſes nicht mehr im Sprunge ſtehen bleibet, wie nach dem einzeln geſchriebenen Baſſe die Intention des Componiſten geweſen, ſo muß man ſolche Noten nothwendig ausdrücklich bezifferen, wofern ſie der Accompagniſt nicht nach der ordinairen Regel in tranſitu frey durch paſſiren laſſen ſoll.

§. 12. Es wächſet uns dieſes Capitel im Druck allzuſehr an, weswegen wir auff eine ſolche Verkürtzung deſſelben dencken müſſen, welche doch denen Incipienten in unſern vorgenommenen Exercitio wenig oder keinen Schaden thun möge. Dieſen nach verlaſſen wir erſtlich

das

das biß hieher gnugsam exercirte 4 stimmige Accompagnement, und transponiren unser General-Exempel so gleich vollstimmig in das D ✠ und zwar mag es hier in der Kleidung des Semi-allabreve und des $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tactes aufftreten. Wer aber in denen folgenden Tonen vorhero gern das 4 stimmige Accompagnement exerciren will, der nehme aus denen vollstimmigen Exempeln nur jederzeit die unterste Baß-Note vor die lincke Hand, und die euserſten 3. (wo es nöthig * 4) Stimmen vor die rechte Hand, so brauchet es weiter keines Kopffbrechens.

* Nehmlich in 5 stimmigen Sätzen, z. E. bey der Signatur $\binom{6}{5}$ wenn die 5te in der obersten Stimme lieget.



Adagio.



Allegro.





P p p

Adagio.

Adagio.



(NB. In dem 14ten Tacte dieſes Exempels findet ſich Anticipatio Reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem 35ten Tacte wird Reſolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil bey dieſer 7me keine 5te ſtehen kunte. In denen allerletzten 7. Tacten dieſes Exempels ſeynd folgende Anticipationes Reſolutionum zu erſehen. Nehmlich in dem erſten Tacte wird reſolutio qvintæ ſyncopatæ, und in dem andern Tacte Reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Der 3te Tact zeiget Anticipationem Reſolutionis Tertiæ ſyncopatæ, und der 5te Tact, Anticipationem Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ.)

§. 13. Die Transpoſition unſers General-Exempels fället nunmehro in das mit 3. B. bezeichnete Dis dur, (oder Es dur, wie es einige nennen wollen, wenn der fundamental-Clavis auff dem ſpatio E. ſeinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) wobey wir wiederum in der Kleidung des ordinairen langſamen Tactes, nebſt dem $\frac{3}{8}\ \frac{6}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{12}{8}$ Tacte auffreten wollen, und möchte das vollſtimmige Accompagnement ohngefehr alſo gerathen:



Moderato.







Adagio.



Allegro.







(NB. In dem 7ten Tacte dieſes Exempels findet ſich Anticipatio Reſolntionis 6tæ ligatæ, und in dem 18ten Tacte wird Reſolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil der Ambitus bey dieſer 7me keine 5te leiden kunte. Der 21te und 23te Tact zeigen, wie man bey mäßiger Menſur mit ſolchen virtualiter kurtzen Noten, die ſonſt als Anticipationes Harmoniæ frey aus paſſiren, gern in 3en und 6ten fortzugehen, oder bey Gelegenheit den gantzen künfftigen Accord zu anticipiren pfle-

ge, wie allbereit oben gelehret worden. In dem erſten Tacte des, nach dem $\frac{3}{8}$ folgenden Adagio, iſt Anticipatio Reſolutionis Quartæ zu erſehen. Die allerletzten 4. Tacte dieſes Exempels haben folgende Anticipationes Reſolutionum: als bey dem 3ten 8tel des erſten Tactes wird reſolntio 5tæ ſyncopatæ anticipiret, dergleichen auch bey dem 7ten 8tel geſchihet. Bey dem 5ten 8tel eben dieſes Tactes wird reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 8tel des andern Tactes iſt Anticipatio Reſolutionis 3æ ſyncopatæ, und bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes, Anticipatio Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ zuerſehen.)

§. 14. Endlich transponiren wir unſer General-Exempel in das a✱, und zwar mag es in eben der Kleidung aufftreten, wie in nechſt vorhergehenden §. geſchehen. Das vollſtimmige Accompagnement möchte alſo gerathen:







Moderato.









Adagio.



Preſto.



Adagio.



(NB. In dem 4ten Tacte dieſes Exempels iſt anzumercken, daß die vorher gelegene Nona, allda in der Mittel-Stimme; die ſonſt bey dieſen Accord gewöhnliche 8va aber, über dieſer Nona, in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, dergleichen Verfahren bey vollſtimmiger Harmonie ſeinen Grund hat. In dem 7ten Tacte findet ſich Anticipatio Reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem folgenden Tacte, Anticipatio Reſolutionis 4tæ ſyncopatæ. Wie denn auch dieſe letztere in dem 3ten, und 6ten Tacte des darauff folgenden $\frac{12}{8}$tels, ſo wie ſie angebracht worden, paſſiren kan. Die letzten 7. Tacte dieſes Exempels betreffend, ſo wird bey dem 3ten 8tel des erſten Tactes, reſolutio 5tæ ſyncopatæ; und bey dem 5ten 8tel, reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Dieſes letztere geſchiehet wiederum bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes.)

§. 15. Ehe wir weiter gehen, ſo wollen wir allhier noch eine Frage mit nehmen. Es erhellet nehmlich aus dem nechſt vorhergehenden, und andern obigen Exempeln, daß der geſchwinde, mit einem allegro, preſto, unterzeichnete $\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ Tact auf eine gantz andere Arth accompagniret wird, als der moderate, oder in mäßiger Menſur einhergehende $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun der Unterſcheid dieſes Accompagnementes

bloß von dem Unterſcheide einer langſamen, geſchwinden, oder noch geſchwindern Menſur dependiret, und folgbar ein Anfänger in ſeinem Judicio dann und wann irren, und das unrechte Accompagnement ergreiffen kan: ſo fraget ſich, ob man nicht lieber in einem bezifferten General-Baſſe die varirten, oder in Sprüngen frey aus paſſirenden 8tel des geſchwinden $\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ Tactes, mit eigenen Ziffern bezeichnen, und folgbar eine Confuſion des Anfängers verhüten könne und ſolle, oder nicht? Ich antworte: ja, man ſoll in bezifferten General-Baſſen, Anfängern zugefallen, lieber zu viel, als zu wenig Ziffern über die Noten ſetzen. Dahero würde das bißher transponirte Exempel unſers geſchwinden $\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ Tactes viel deutlicher alſo bezeichnet ſtehen, wie unten folget. Dergleichen accurate Bezeichnung aber wird ſelten in praxi über dergleichen Baſſen gefunden, und eben dieſes iſt die Urſache, warum wir einen Anfänger mit obigen Regeln, und Exempeln (*) lieber auf den Grund haben führen, und die Sache nach denen principiis der Compoſition erläutern wollen.



(*) Beſiehe oben p. 297. ſeqq. p. 360. 371.



§. 16. Nun ſolten wir unſer General-Exempel in das e ✻, als einen noch ſehr gebräuchlichen Modum, transponiren. Allein der Raum will es nicht leiden, allhier mehrere Transpoſitiones zu machen; weswegen wir folgendes Mittel ergreiffen wollen, einem Anfänger, ſo viel möglich, auch hierinnen zu helffen: Man nehme das, in obigen §. 13. befindliche Exempel aus dem mit b gezeichneten Dis dur zur Hand; ſchreibe ſich ſtatt der, dort vorgezeichneten 3 b. folgende 4 ✻, vor das Syſtema modi:



Auf dieſe Art bekömmet er ein Exempel aus dem e ♯, indem die Noten und Ziffern durchgehends bleiben, wie ſie in beſagten Exempel zu finden, auſſer, daß man das ♮, nach denen oben p. 114. ſeqv. gegebenen Regeln, überall an ſeine rechte Stelle ſetzen mag, wer nicht nach Arth einiger Alten, das ♯. und ♮. confundiren, und beyde, als bloſſe Erhöhungs-Zeichen von gleicher Geltung, anſehen will. Dahero wenn z. E. in dem mit b. gezeichneten Dis dur, die Signaturen ohngefehr alſo ausſehen ſolten;



ſo mag man ſie im e ♯ auf folgende Arth verändern; die Noten bleiben dennoch durchgehends an ihrer vorigen Stelle ſtehen:

§. 17.



§. 17. **Wir haben nunmehro noch 4. von denen in der Natur befindlichen 12.** modis majoribus (**) **übrig, nehmlich das** H dur, As **oder** gis dur, Fis dur **und** cis dur. **Ob nun wohl in denen ersten beyden** modis **heut zu Tage selten in denen letzten beyden aber gar nicht gebräuchlich, ein Stück zu setzen, so kommen doch ihre** Cadenzen accidentaliter **jezuweilen in denen bißher** tractirten **leichtern** Modis **vor; folgbar ist es einem Anfänger gar nützlich, wenn er selbige gleichfals ins** Exercitium **bringet. Hierzu nun einige Anleitung zu geben, so viel als möglich, so nehme man,**

(**) i. e. Welche die 3am maj. über dem Fundamental-Clave haben. Die 12. modos minores haben wir der Kürtze halber mit Fleiß übergangen, weil deren völliger Ambitus, wie oben gedacht, in denen 12. modis major. stecket, und beyde einerley Bezeichnung haben, alle 24. modos majores und minores aber in ihrer Ordnung, suche man in der andern Abtheilung dieses Werckes, im Musicalischen Circul.

1) Das in obigen §. 10. und §. 11. befindliche B dur, verändere das ſyſtema Modi auf folgende Arth:



ſo hat man ſo wohl ein 4 ſtimmiges, als vollſtimmiges Exempel des H dur, nur daß man wiederum dabey mit Verwechſelung des ♮. umgehen muß, wie in vorhergehenden §. gemeldet worden.

2) Nehme man das, im obigen §. 14. befindliche Exempel aus dem a ✻, verändere das ſyſtema modi auf folgende Arth: Und verfahre übrigens mit dem ♮. wie oben gemeldet, ſo hat man ein Exempel aus dem as dur

Und

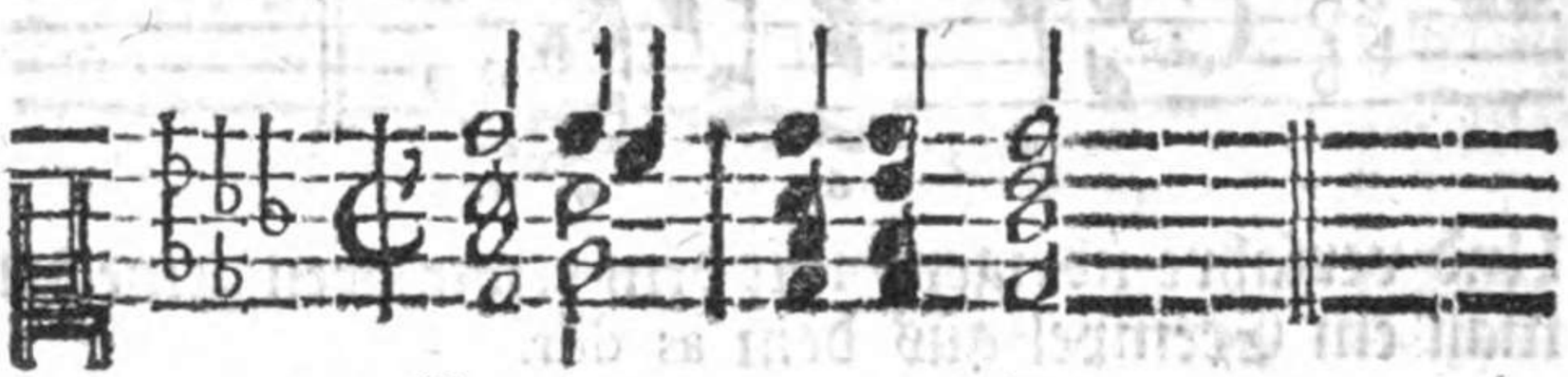


Und verfahre übrigens mit dem ♭. wie oben gemeldet, ſo hat man ein Exempel aus dem as dur.

3) Nehme man die oben §. 6. und §. 7. befindlichen Exempel aus dem F dur, verändere ihr ſyſtema modi auf folgende Arth, und verfahre übrigens mit dem ♭. wie mehrmahl gemeldet, ſo hat man ein vierſtimmig- und vollſtimmiges Exempel aus dem Fis dur.



4) **Endlich ein Exempel zu haben aus dem mit** b **gezeichneten** cis dur, **oder** Des dur (**wie es andere nennen wollen, wenn der** Fundamental-Clavis **auf der** Linie D. **ſeinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) ſo nehme man das oben §. 12. befindliche** D ✻ **verändere das** ſyſtema modi **auf folgende Arth, und gebe mit dem** ♭. **umb, wie öffters gedacht, ſo hat man, was man ſuchet:**

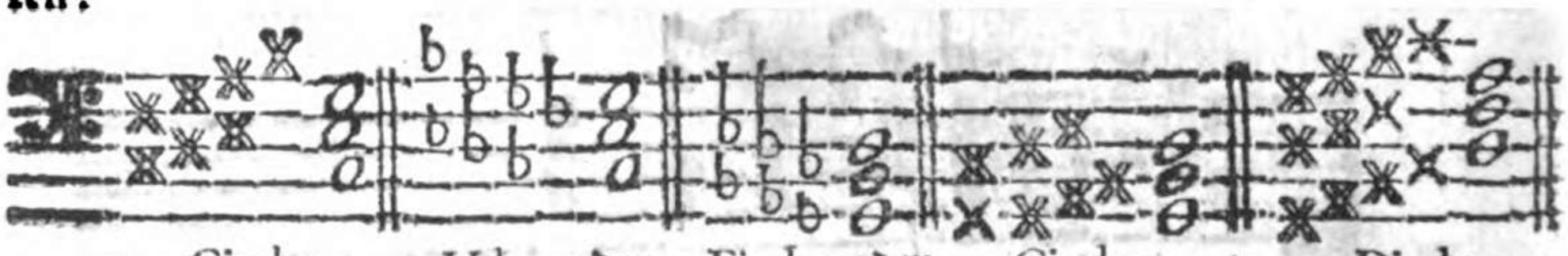


Preſto.



§. 18. **Nun könte man zwar einige von denen bißherigen** 12. modis major. **auch unter andern Bezeichnungen des** ſyſtematis (*) exerci-**ren:**

(*) **Z. E. folgende, und andere überflüßige Bezeichnungen, die man gar leicht ausfinden, und in Ordnung bringen könte, wofern ſie einigen Nutzen hätten:**



Cis dur. Hdur, oder Ces dur. Fis dur oder Ges dur. Gis dur. Dis dur.

NB. Wegen des, in denen 2. letztern Bezeichnungen befindlichen X, iſt hier obiter zu gedencken, daß es ſo viel bedeutet, als ein doppeltes ✻✻. das heiſſet Der natürliche diatoniſche Clavis **ſelbiger Linie oder** Spatii, **wird um** 2. Chro-**matı-**

ren: Ich halte aber davor, wenn man nicht aus eigner Lust etwas überflüßiges thun will, so kan man es hier schon dabey bewenden lassen; weil wir mit dem bißherigen Exercitio der Modorum schon weiter kommen, als sich etwan unsere heutige praxis compositoria zu erstrecken pfleget. Wir schlieſſen also unser bißheriges Exercitium, und fügen zum Beschluß dieses Capitels annoch unten folgendes Exempel einer kleinen Fuga (welche gleich itzo vor mir habe, und zu diesen Gebrauch mit Fleiß abkürtzen will) nur deswegen bey, damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliebene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrifft der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die höltzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, ꝛc. Tasti genennet; von tastare, anrühren, anfühlen, also deuten die Worte: Tasto solo, so viel an, daß man solle dieselben Noten mit eintzeln Clavibus, oder eintzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, biß eine andere Stimme, oder ein anderer Musicalischer Schlüßel eintritt.

2) Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesetzet, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.

3) Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant- Alt- und Tenor-Schlüsseln zu mercken, daß man niemahls dergleichen Bassette (wie bey dem ordinairen Basi-Schlüssel zu thun

matische Claves, oder um einen gantzen Ton erhöhet. Also machet ein solches X. z. E. aus dem C. ein D. aus dem F. ein G. ꝛc. Es haben einige von denen neuesten Componisten allbereit in Gebrauch, dieses X. vor diejenigen Noten zu setzen, die im systemate modi ein ♯. vorgezeichnet haben, vor der Note selbst aber noch eines zu sich nehmen, welcher Gebrauch seiner Deutlichkeit halber billig solte durchgehends eingeführet werden. Wer seine Scholaren hieran gewöhnen will, dem wird es leichte seyn, bey allen dergleichen Noten dieses gantzen Capitels das davor stehende ♯ in X. zu verwandeln. Besiehe weitläuffiger, des Herrn Capellm. Mattheſons Organisten-Probe p. 242. seq.

erlaubet) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kan man,

4) Die Harmonie über dem Basset mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulässet.

5) Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürtzung der Fuge mit einfliessen lassen. Es ist aber ein Accompagnist sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componisten, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen. Viel besser kan sich ein Liebhaber, bey seinem præludiren mit dergleichen Künsten legitimiren: dahin gehören sie eigentlich.

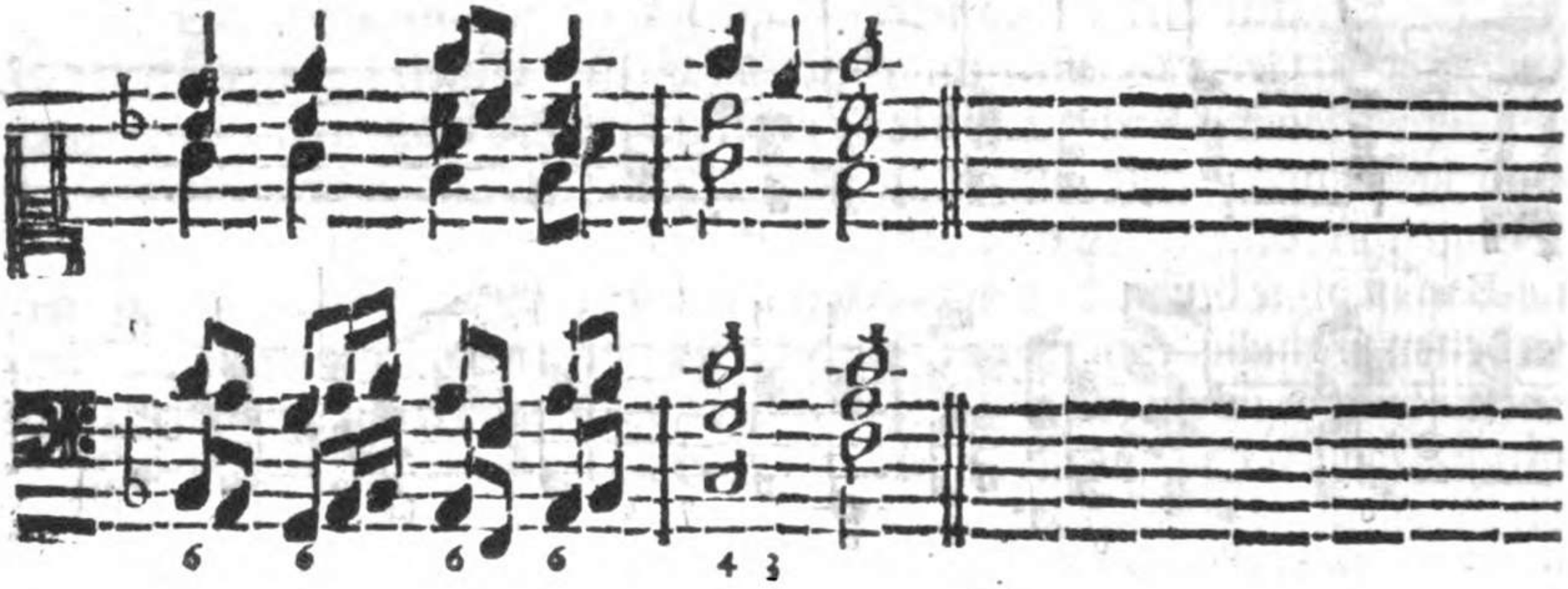



Taſto ſolo.









Das

Das VI. Capitel.
Vom
Manierlichen GENERAL-BASS
und
fernern Exercitio eines Incipienten.

§. 1.

SO lange ein Anfänger nicht die prima principia des General-Basses wohl ins Exercitium gebracht, so lange soll man ihn mit vieler Manieren-Equippage, und allzubund colorirten General-Bassen ungehudelt lassen. Einen manierlichen General-Bass zu spielen, erfodert viel Erfahrung, Discretion, und Judicium. Wie will man aber einem Anfänger von dergleichen Dingen predigen, der noch nicht in Fundamentis richtig ist? Der General-Bass ist ohne diß nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in denen præludiis concertiren, sondern nur denen concertirenden Stimmen accompagniren solle. Folgbar ist es alles, was man von einem Anfänger fodern kan, wenn er harmoniös, das heisset (nicht nach der alten Arth 3stimmig, sondern) 4:6:8 und mehr stimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollstimmige Accompagnement denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben können. Ist man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erst ist es Zeit an die Neben-Dinge, flosculos und Zierrathen des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher Music, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nöthig ist, mit Discretion anzubringen.

§. 2. Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Basses überhaupt darinnen, daß man seine Accorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äuserſten Stimme der rechten Hand, die am meisten versticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe, welches

sich bey einem 4- und nach Gelegenheit 5- biß 6-stimmigen Accompagnement mit aller Bequehmlichkeit werckstellig machen lässet.

§. 3. Die Manieren, oder Musicalische Zierrathen des General-Basses seynd unzehlig, und verändern sich nach eines jedweden Gusto und eigener Erfahrung. Weil es nun hierinnen nicht so wohl auf Regeln, als auf praxin und vieles Judicium ankömmt, so können wir in diesen engen Raum weiter nichts thun, als einige prima principia, und kurtze Anleitung geben. Das übrige müssen wir der oculären Demonstration eines Lehrenden, oder dem eigenen Fleiße und Erfahrung eines Lernenden überlassen.

§. 4. Zum Grunde unsers Vorhabens wollen wir aus unzehligen Manieren nur folgende erwehlen, und selbige zu bessern Unterscheid in 2. Classen eintheilen. Die erste Classe mag in sich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allzeit unveränderlich bleiben, wie man sie einmahl von seinem Lehrmeister erlernet, und diese seynd (1) das Trillo, (2) der Transitus in die 3e, (3) der Vorschlag, (4) die Schleiffung, (5) die Mordente, und (6) die so genandte Acciaccatura. Die andere Classe hält in sich diejenigen Arthen der Manieren, welche von uns selbst müssen erfunden werden, und von eines jedweden Einfällen dependiren, welches seynd (1) die Melodie, (2) die Passaggien, und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochene Sachen. Wobey wir noch (4) die Imitation, als eine besondere Manier mit anhängen wollen.

§. 5. Diese beyde Classen nun nach der Ordnung durchzugehen, so kan erstlich das allen Scholaren bekandte Trillo mit beyden Händen in allen Stimmen angebracht werden. In einem 3stimmigen Accord der rechten Hand lässet es sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solchergestalt daß der Daumen und kleine Finger (denn wir erfodern überall die Application aller 5. Finger) die übrigen 2. Stimmen führe, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern Tactes ausweiset. Will man aber das Trillo in der obersten oder untersten Stimme der rechten Hand anzubringen suchen, so führet der Daumen oder kleine Finger die zweyte Stimme, und die übrigen Stimmen lässet man der lincken Hand, weil solchenfalls die rechte Hand nicht wohl mehr als 2.

Stim-

Stimmen führen kan, wie in folgenden Exempel das andere, und 4te 4tel des ersten Tactes zeigen. Findet die lincke Hand Gelegenheit in dem Basse selbst ein Trillo anzubringen, so kan sie zu ihrer Beqvehmlichkeit alle die übrigen Stimmen fahren lassen, und die rechte Hand greiffet desto vollstimmiger. Es kan aber auch der kleine Finger der lincken Hand den Basß führen, und von denen übrigen Fingern ein Trillo in der Mittel-Stimme angebracht werden, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern, und eben das 3te 4tel des 3ten Tactes den Unterscheid zeigen:

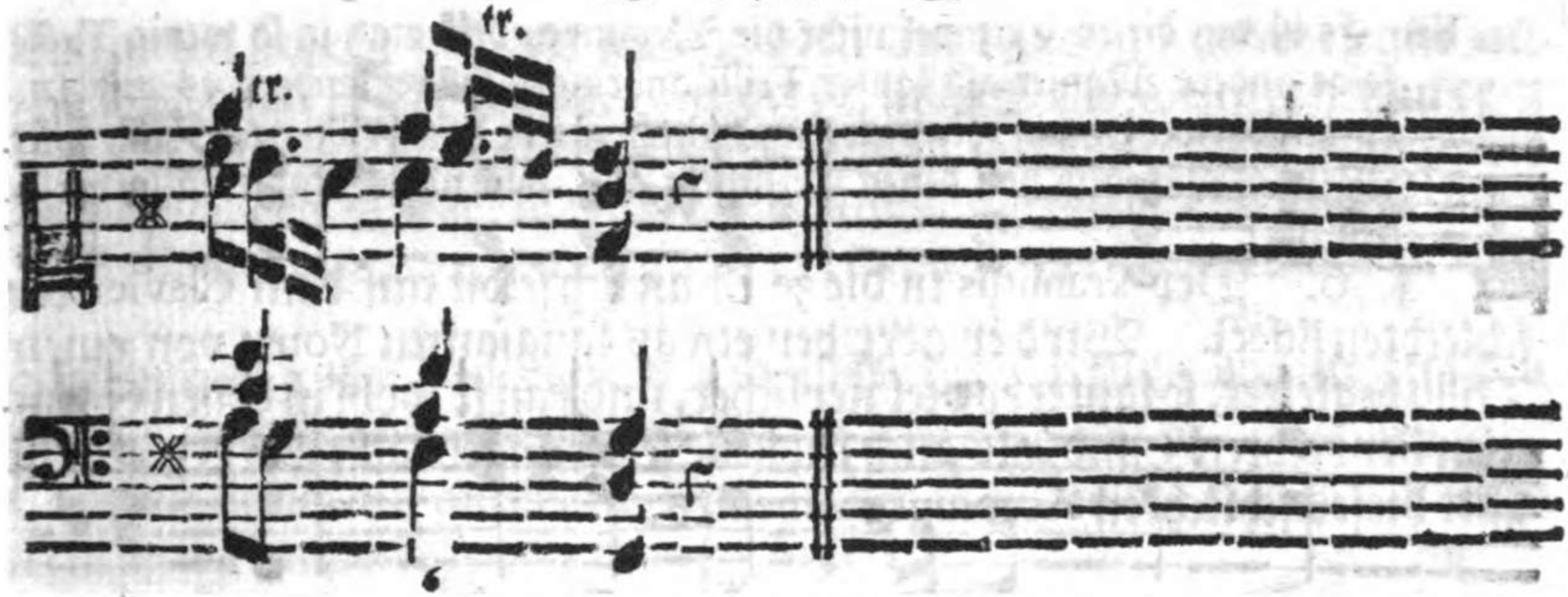
(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die Meynung, daß man in so wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen solle: sondern es wird nur kürtzlich gewiesen, auf wie vielerley Arth ohngefehr das Trillo anzubringen sey. Welches auch also von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die 3e ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bey etwas langsamen Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompagnementes:



wird es viel zierlicher also ausfallen:





§. 7. Der Vorſchlag iſt gleichfals eine denen Incipienten bekandte Manier, und kan er zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden; am meiſten und bequehmſten aber wird er bey auff- und abſteigender 2de und 3e ſo wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht. Die Arth wie ihn beyde Hände, und ſonderlich die rechte Hand auch doppelt, bey fortgehenden 3en, anbringen kan, mag man kürtzlich aus folgenden Exempel erſehen, allwo gedachter Vorſchlag überall mit dem bekandten Cuſtode 𝄡 angedeutet worden: (*)



(*) Und zwar bey eintze'n 2. Stimmen der rechten Hand wird in dieſen Exempel die unterſte Stimme wieder mit dem Daumen genommen, damit können die übrigen Finger den Vorſchlag deſto ſauberer heraus bringen.



§. 8. Soll aber der doppelte Vorschlag in dergleichen Fällen recht sauber heraus kommen, so muß man bey der andern 3e nicht wieder die vorigen Finger nehmen, z. E. in dem andern Tacte dieses Exempels seynd die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag unterwärts vorfället, folgende: $\left\{\begin{matrix} \overline{\text{h}\ \text{a}} \\ \overline{\text{g}\ \text{fl}} \\ \text{d}\ \text{d} \end{matrix}\right\}$ diese wechsele man mit denen Fingern also ab, wie sie hier mit Ziffern bezeichnet seynd, den Daumen als den ersten Finger gerechnet: $\left\{\begin{matrix} 5\ \overline{\text{h}}\ 4\ \overline{\text{a}} \\ 3\ \underline{\text{g}}\ 2\ \overline{\text{fl}} \\ 1\ \text{d}\ 1\ \text{d} \end{matrix}\right\}$. Hingegen im 3ten Tacte besagten Exempels wechsele man die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag aufwärts vorfället, mit denen Fingern also: $\left\{\begin{matrix} = \quad = \\ 4\text{d}\ 5\text{e} \\ - \quad = \\ 2\underline{\text{h}}\ 3\text{c} \\ \overline{\ } \quad \overline{\ } \\ 1\text{g}\ 1\text{g} \end{matrix}\right\}$. Auf solche Arth lassen sich die fortgehen-

henden 3en so wohl mit, als ohne **Vorschlag** bey allerhand Gelegenheit, und sonderlich bey einem Trio auf **Orgeln** und Clavieren viel sauberer tractiren, als bey der ordinairen Arth. Will sich ein Anfänger in dieser Application der Finger, welche auch offtmahls grossen Clavirissen unbequehm fället, besonders exerciren, so darff er nur drey nacheinander fortgehende 3en, z. E. { 5 h 4 a 3 g / 3 g 2 fl 1 e } mit diesen vorgeschriebenen Fingern exerciren, und auf allerhand Arth in der Geschwindigkeit verwechseln lernen, so braucht es weiter keiner Künste.

§. 9. Die bekandte **Schleiffung** mit 3. Fingern fället sonderlich in cantablen Sachen wohl aus, und kan bey allen auffwärts springenden Intervallis so wohl, als bey der auffwärts steigenden 2de angebracht werden. Nur muß man sich hüten, daß derjenige Ton, wo die Schleiffung ihren Anfang nimmet, und welcher in folgenden Exempeln jederzeit mit einem X angedeutet wird, nicht mit dem Basse vitiöse progressen verursache. Also würde die Schleiffung bey folgenden 3 ersten Exempeln unrecht angebracht, weil sie mit dem Basse 8ven und 5ten machet. Hingegen fället sie bey dem folgenden weitläufftigen Exempel durchgehends wohl aus. Wobey noch anzumercken, daß diese Manier am besten in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, und man dabey ebenfals nicht wohl anders als 2 stimmig gehen könne, das übrige Accompagnement aber die lincke Hand über sich nehmen muß: (a)

(a) Diese Schleiffung nebst dem Vorschlag werden anitzo in auswärtigen Landen so grand mode, daß man von denen allerneuesten Sachen selten eine Theatralische Arie sieht, da nicht besagte 2. Manieren häufig mit denen bekandten Hülffs-Nötgen (welche sich hier im Druck nicht exprimiren lassen) bezeichnet stehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterscheid bemercken, welcher im Singen und Spielen dieser beyden Maniern vorfället: Denn anstatt das folgende Noten:





im Singen ohngefehr alſo heraus gebracht würden:



ſo anticipiret man hingegen im Spielen die Manier gemeiniglich umb ein Kurtzes Nötgen eher: z. E.





§. 10. Die Mordente (oder Mordante, nach üblicher Aussprache) ist zwar gleichfals eine bekandte Manier, wir werden aber aus folgenden §. §. ersehen, daß sie was mehrers hinter sich habe, und folgbar etwas genauer müsse untersuchet werden. Uberhaupt wird eigentlich eine Mordente genennet, wenn man einen Ton mit seinen nechst darunter gelegenen halben oder gantzen Tone, beyde fast zu gleicher Zeit anschläget, jedoch den letztern gleich wieder fallen lässet, und auf dem Haupt-Tone liegen bleibet. Diese Anschlagung aber kan auff 3. unterschiedene Arthen geschehen.

§. 11. Wir wollen zum Exempel seꝛen, daß eine Mordente soll auf dem $\overline{\text{c.}}$ angeschlagen werden, so kan man das nechst darunter gelegene Semitonium $\overline{\text{h.}}$ entweder

1) Vorhero, und das $\overline{\text{c.}}$ fast in einem Tempo nachschlagen, das $\overline{\text{h.}}$ aber so gleich wiederum fallen lassen (b) oder

2) man schläget das $\overline{\text{c.}}$ vorhero an, das $\overline{\text{h.}}$ gleich nach, und in eben dem Tempo fällt man wieder zurück auf das vorige $\overline{\text{c.}}$ mit solcher Geschwindigkeit, daß alle 3. Anschlagungen dem $\overline{\text{c.}}$ gleichsam einen einꝛigen Accent geben. Diesen Accent aber pflegen

3) Einige bey langsamen Noten ein oder mehr mahl zu wiederhohlen, und gleichsam ein halbes Trillo unter sich zu schlagen.

§. 12. Nun mag es wohl gleich viel gelten, auf was Arth ein Scholar die Mordente von seinen Lehrmeister erlernet, oder ob er selbige, nach Gelegenheit der Noten, bald auf diese, bald auff jene Arth anschlagen will: nur fraget sich, wenn man eigentlich den halben, oder den gantzen Ton drunter brauchen müsse? Hierinnen nun kom̃t es einꝛig und allein auf den Ambitum modi an, ob er das Semitonium drunter leidet oder nicht? (c) Wir wollen folgende Exempel zum Grunde unserer Erläuterung seꝛen, allwo überall die Mordente, bald im halben bald im gantzen Tone drunter, mit schwarꝛen Noten angegeben worden, so wie sie der Ambitus ordentlicher Weise bey jedweden Accorde erfodert:

(b) Auf diese Arth beschreibet sie Gasparini p. 91. und saget, sie würde deswegen Mordente oder beissend (von mordere, beissen) genennet, weil sie sey, wie der biß eines kleinen Thiergens, welches kaum anbeisset, und so gleich wieder ohne Verwundung fahren lässet.

(c) Hieher gehöret die gantze Lehre von Ambitu modorum, welche unten cap. 2. Lection 2. weitlauffig ausgeführet wird. Hieraus aber erhellet, daß ein Anfänger in zweiffelhafften Fällen die mordente gar leicht übel anbringen könne.


1
2
3
4
5
6
6
6
7
8
9
10
b
b
6
6
11
12
13
14
15
b
6
6
6
6
6
b



Wer nun etwas weniges nur vom Ambitu modorum weiß, der wird leicht erkennen, daß in dem Ambitu des ersten und 7ten Accordes kein cis (oder c. Diæsis) statt haben kunte, folgbar muste das c. als der gantze Ton drunter zur Mordente angeschlagen werden. Hingegen will der Ambitus des andern und des 8ten Accordes natürlicher Weise das Semitonium drunter haben, also kunte kein f. zur Mordente angeschlagen werden. Der Ambitus des 3ten und 6ten Accordes hat natürlich das a. also wäre es falsch gewesen, wenn man das Semitonium drunter (as ✱) hätte zur Mordente angeschlagen. Der Ambitus des 4ten und 16ten Accordes will ordentlicher Weise das Semitonium drunter haben, folgbar wäre das d. als der gantze Ton drunter, falsch angeschlagen worden. Der Ambitus des 5ten und 17ten Accordes will natürlich das fis (oder f. Diæsis) zur Mordente haben, da hingegen in dem 20ten Accorde über eben dieser Basi-Note das f. die Mordente hilfft ausmachen, weil die darüber stehende 6te den Ambitum modi verändert. Der 15te Accord hat natürlich das as b. zur Mordente nöthig, so lange man in dem Ambitu des modi Dis b. bleibet. Und so mit denen übrigen leichtern Exempeln.

§. 13. Wir haben noch zu gedencken, daß die Mordente zwar bey einem 3- oder 4 stimmigen Accord der rechten Hand nicht wohl anders, als in der mittlern Stimme kan angebracht werden, wie solches die vorhergehenden Exempel durchgehends ausweisen. Will man aber diese Manier auch in der äussersten Stimme der rechten Hand bequehm anbringen, so kan diese Hand wiederum, wie bey vorigen Manieren, nicht

wohl

wohl mehr als 2. Stimmen führen. Man kan auch im Baſſe ſelbſt die Mordente gar wohl brauchen, welchen Falles die rechte Hand das volle Accompagnement behält wie folgende Exempel den Unterſcheid zeigen, allwo die Mordente überall in dem halben oder gantzen Tone drunter, mit 2. Strichelgen / angedeutet worden:



§. 14. Dieſes alles wäre die Arth, wie man insgemein mit der Mordente pfleget umbzugehen, ſo wohl auf Saiten- als Pfeiffwerck. Un-

ser Autor aber, der Gasparini tractiret die Mordente, insonderheit im Recitativ und pathetischen Sachen, gantz anders. Und weil seine Arth besonders auff dem Clavicimball von grossen Effect ist, er auch meines Wissens der erste Autor, welcher von dergleichen Materie geschrieben, so wollen wir ihm sein gebührendes Lob nicht nehmen, viel weniger uns mit frembden Federn schmücken, sondern wollen hier nach der Reihe, so kurtz es möglich erzehlen, wie er die Sache angiebet.

§. 15. Uberhaupt machet er einen Unterscheid unter einer Mordente, und so genandten Acciaccatura. Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschläget, wie allbereit oben Exempel gegeben worden. Er will aber haben, daß man den gantzen Accord nebst der Mordente mit einem gelinden Arpeggio (wovon bald unten ein mehrers) gleichsam nach der Reihe niederlegen, das dissonirende Semitonium aber allein wieder fahren lassen soll, nach der oben §. 11. beschriebenen ersten Arth einer Mordente. Dabey saget er, daß diese Mordente sonderlich in 3. Fällen von guten Effect sey, nehmlich bey der 8ve, 6te, und 3e min. z. E.

§. 16. Eine Acciaccatura (d) hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3. 4. neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren lässet, wie in vorhergehenden §. von der Mordente gesaget worden. Damit wir nun des Autoris Meynung hiervon in etwas veränderter Ordnung, desto deutlicher erklähren mögen, so bemercken wir, daß er überhaupt 4. Arthen der Sätze angiebet, wo dergleichen Acciaccature von guter Würckung seyn, nehmlich:

1) Bey dem Accord der 6te.
2) Bey dem Accord der 5te min.
3) Bey der, mit der 3. maj. vereinigten 7ma min.
4) Bey dem Accord der 4. maj. $\left[\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right]$.

§. 17. Bey dem Accord der 6te zeiget er 3. unterschiedene Acciaccaturen. Die erste ist, daß man bey der, mit der 3. min. vereinigten 6. maj. auch die 4te mit anschlagen könne, und zwar entweder in einer Hand alleine, oder in beyden Händen zugleich, wie folgende Exempel ausweisen, allwo die Acciaccaturen so wohl, als die Wechsels-Weise vorkommenden Mordenten mit schwartzen Noten angegeben werden: (e)

§. 18.

(d) Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen. Also daß Acciaccatura (von welchen der Autor keine eigentliche Definition giebet, sondern das Wort einen, unter denen Accompagnisten gewöhnlichen Terminum nennet) hier so viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören.

(e) Bey der ersten Acciaccatur in folgenden Exempeln ist anzumercken, daß der Daumen der rechten Hand die 2. untersten Claves c, und d, viel bequehmer zugleich berühren kan.



§. 18. **Die andere** Acciaccatura **bey der** 6te **iſt, wenn man die zwiſchen der** 6te **und** 8ve **liegende** 7me **zugleich mit anſchläget, und zwar entweder alleine, oder auch mit Zuthuung der vorigen** 4te, **wie folgende Exempel den Unterſcheid zeigen:**



§. 19. Die 3te Acciaccatur bey der 6te soll seyn, wenn man die, zwischen der 3. maj. und 6. maj. liegenden 2. Claves zugleich mit anschläget. Welches zwar auf eben diese Arth mit denen, zwischen einer 3. min. und 6te min. gelegenen 2. Clavibus angehet, ob gleich der Autor kein Exempel davon gegeben:



§. 20. Bey dem Accord der 5te min. machet unser Autor die Acciaccatur entweder mit der, zwischen der 8va und decima gelegenen 9. alleine, oder auch mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te zugleich, so, daß beyde Acciaccaturen eine 6te zusammen hören lassen:



§. 21. Bey dem Accord der, mit der 3. ma:. verknüpfften 7. min. wird die Acciaccatur mit der, zwiſchen der 3e und 5te gelegenen 4te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:

§. 22.



§. 22. Bey dem Accord $\{^{6}_{4}_{2}\}$ wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 4 und 6te gelegenen 5te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:



§. 23. Endlich saget der Autor, man müsse sich bemühen, selbst mehr Acciaccaturen zu erfinden, und giebet noch eine an, die ihm (wie er saget) gleich bey fernern Nachsuchen in die Hände fiele, worinnen man 13. Claves auf einmahl anschlagen könne, wobey der Daume und kleine Finger, jedweder 2. Claves zugleich berühren müssen. Und diese Acciaccatur ist folgende, welche bey dem, im Recitativ bekandten Accorde $\{^{7}_{4}_{2}\}$ soll angebracht werden:



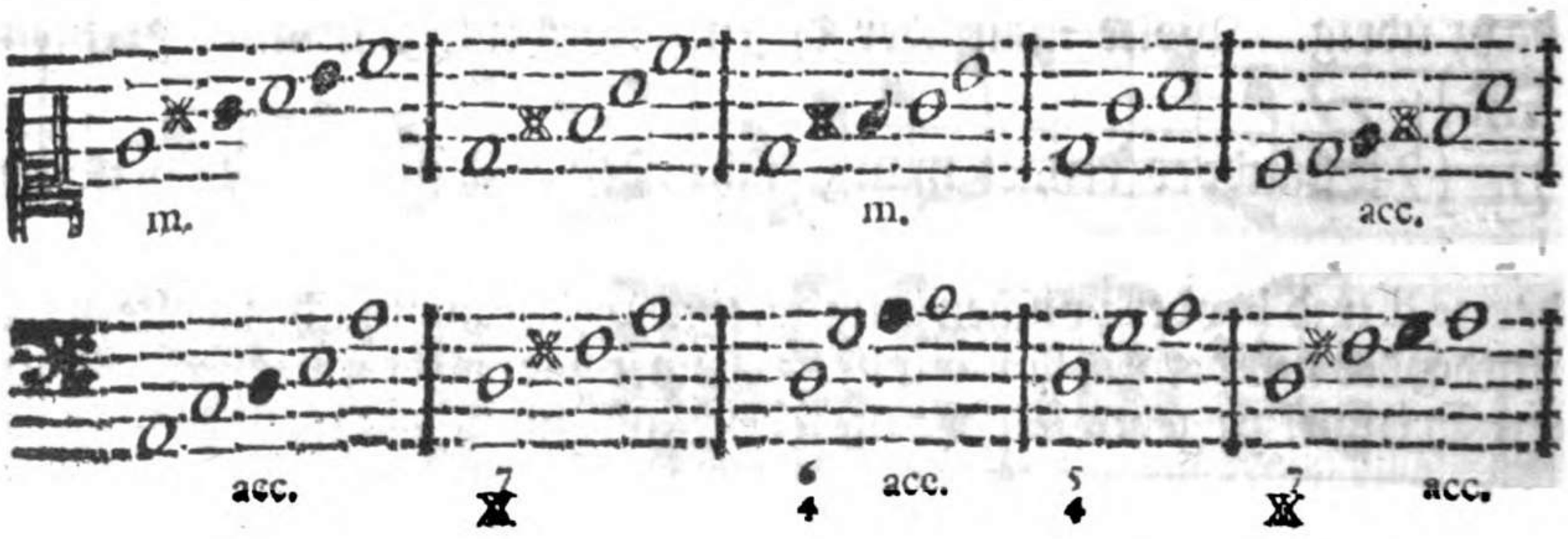
§. 24. Nun gestehet zwar der Autor, daß er diese Acciaccatur mehr zur Bizzarie, als zum Exempel oder zur Regel erdacht. Die Kunst aber betreffend, wie man neue, brauchbahre Acciaccaturen erfinden, und zugleich die oben erfundene sich leichte machen möge: so kan man meines Erachtens einen Anfänger auff gar kurtze Handgriffe weisen. Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder lincken Hand zwi-

zwiſchen denen Accorden eine 3e leer, und dabey ein Finger müßig ſey. Mit dieſen Schlage man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefehr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heiſſet: es mag der dazwiſchen liegende Clavis gegen den obern einen halben oder gantzen Ton ausmachen, ſo lieget nichts dran. Nur daß man dergleichen diſſonirende Accorde 1) nicht allzuofft, ſondern mit einer Abwechſelung (f), 2) nicht leicht über 3. oder 4. neben einander liegende Claves zugleich, und 3) mit einem gelinden Arpeggio niederſchlage, die falſchen Claves aber alleine wieder fahren laſſe, wie oben gelehret worden.

§. 25. Die Sache deutlicher zu machen, ſo ſtelle man ſich vor, daß z. E. die rechte Hand folgenden 4ſtimm'gen Accord mit denen hier durch Ziffern angedeuteten Fingern anzuſchlagen habe $\left\{\begin{matrix}5 & \overline{\overline{d}} \\ 4 & \overline{h} \\ 2 & \overline{g} \\ 1 & d\end{matrix}\right\}$. Hier ſiehet man, daß ein einziger Finger zwiſchen der 3e h. und g. müßig bleibet, mit welchen man alſo den dazwiſchen liegenden gantzen Ton a. als eine Acciaccatur gar bequehm anſchlagen kan, dahingegen zwiſchen der obern 3e d. und h. keine Acciaccatur, noch mordente vorfallen kan, weil kein Finger dazu übrig. Wolte man aber dieſen Accord nur 3 ſtimmig greiffen $\left\{\begin{matrix}\overline{\overline{d}} \\ \overline{h} \\ \overline{g}\end{matrix}\right\}$, ſo ſtünde es frey, ob man zwiſchen der 3e d. und h. oder zwiſchen der 3e d. und h. oder zwiſchen h. und g. eine Acciaccatur machen wolte, weil ſich beydes mit der Application aller 5. Finger gar wohl thun läſſet. Noch ein Exempel zu geben, ſo ſetze man den Fall, man habe mit der rechten

(f) Sonſt entſtehet ein gar zu unreines Weſen im Accompagnement. Ich habe dergleichen Accompagniſten gekennet, die ſich allzuſtarck dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler ſelbſt erkennet, und von andern gerühmet, daß ſie reine ſpieleten.

Hand den 4 ſtimmigen Accord $\left\{\begin{matrix}5 & \overline{\overline{e}} \\ 4 & \overline{c} \\ 2 & \overline{g} \\ 1 & e\end{matrix}\right\}$ alſo ergreiffen, ſo erhellet klahr, daß es ſchwer oder unmöglich fallen wird, eine Acciaccatur zwiſchen der obern und untern 3e anzubringen, weil die Finger nicht zulangen. Denn wenn man auch mit dem euerſten Fingern 2. Claves auff einmahl berühren und alſo dennoch eine Acciaccatur anſchlagen wolte, ſo könte man doch dieſe Acciaccatur nicht beqvehm wieder fallen laſſen, wie es ſeyn ſoll. Hingegen läſſet ſich auff dem $\overline{\overline{c}}$ gar beqvehm eine mordente durch Berührung des darunter liegenden Semitonii $\overline{h}$ anbringen, weil der Mittel-Finger allda müßig lieget. Und ſo machet man es gleichfalß mit der lincken Hand. Dahero es auch einerley iſt, ob die Acciaccaturen und Mordenten in 8ven, 6ten, oder 3en zuſammen ſtoſſen. Auf dieſe Arth nun wird es hoffentlich nicht ſo ſchwer fallen, ſich in dieſer nützlichen Lehre feſte zu ſetzen, und allerhand neue Verwechſelungen der Acciaccaturen und Mordenten zu erfinden, gleichwie folgende, bey unſern Autore nicht befindliche Exempel hier zu neuer Erläuterung dienen mögen:



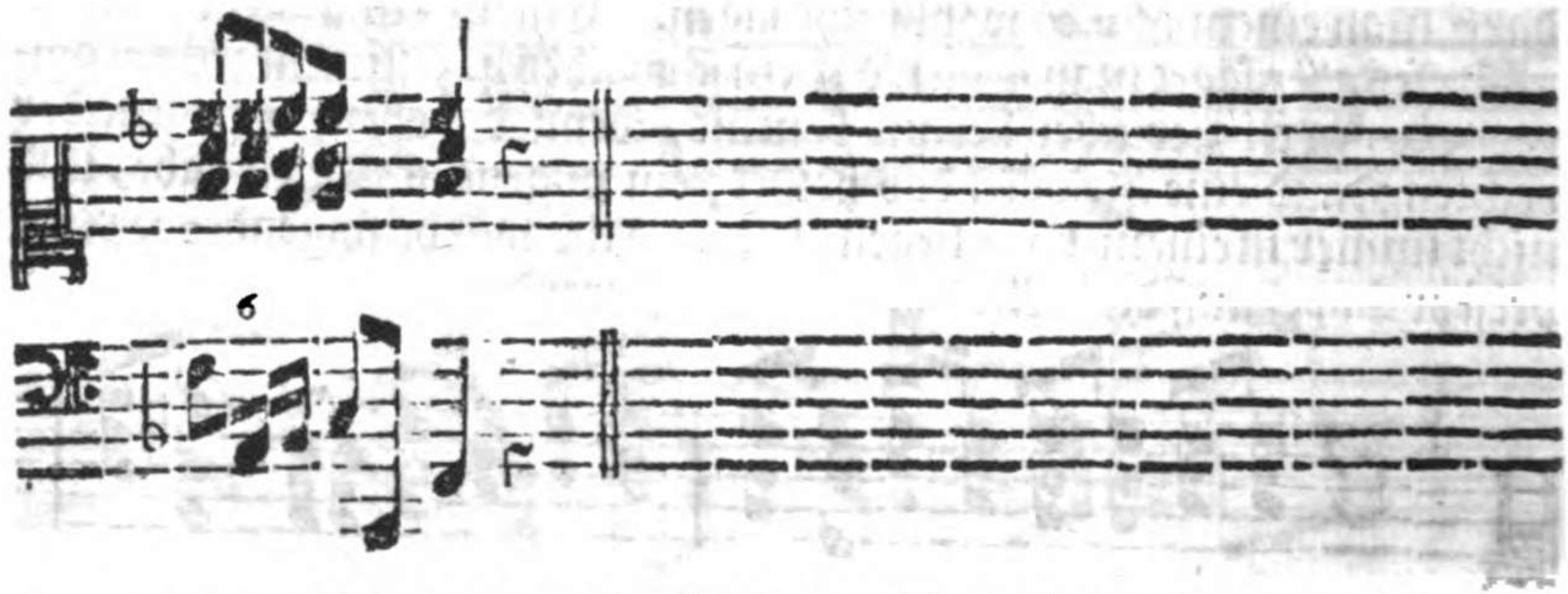
§. 26.



§. 26. Wir kommen nunmehro zur andern Claſſe unſerer Manieren, allwo die Melodie die erſte Stelle hatte. Was Melodie ſey, darff man einem Muſico wohl nicht ſagen. Einem Anfänger des General-Baſſes aber ſaget man ſo viel, daß ein ſchwaches 4. 5. ſtimmiges Accompagnement viel zierlicher heraus komme, wenn die obere Stimme der rechten Hand eine Melodie, das heiſſet, ein ſingendes Weſen habe, und nicht immer in einem Tone liegen bleibe. Alſo würde folgendes Exempel ſehr ſimpel auff dieſe Arth accompagniret werden:







§. 27. Diesen nun abzuhelffen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweyerley Arth verfahren. Nehmlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der lincken Hand das übrige 2, 3, stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmet 2) die lincke Hand das vollstimmige Accompagnement gantz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Bequehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorhergehende Exempel nach der ersten Arth mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgende

de Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bißher gebrauchten Signa durchgehends ausweiſen: (g)



(g) Bey dieſen Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des erſten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche ſonſt ſuperiectio oder der Uberſchlag genennet wird, und inſonderheit bey abſteigender 2de, der Melodie öffters mehr grace giebet.


tr.
7
6
tr.
6
tr.
tr.
tr.
6
6
6



§. 28. Wolte man aber eben dieſen Baſs nach der andern Arth accompagniren, und ſo weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine beſondere Melodie hören laſſen (wozu inſonderheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Inſtrumente, die beſte Gelegenheit geben): ſo mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobey noch anzumercken, daß bey dieſer

ser Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Basſ-Noten lieber eine 8ve höher desto vollstimmiger nimmet, damit das Gemurre so vieler tieffen Tone dem Gehöre (sonderlich auf Pfeiffwerck) nicht verdrießlich fället, und beyde Hände desto näher an einander geschlossen werden (h):



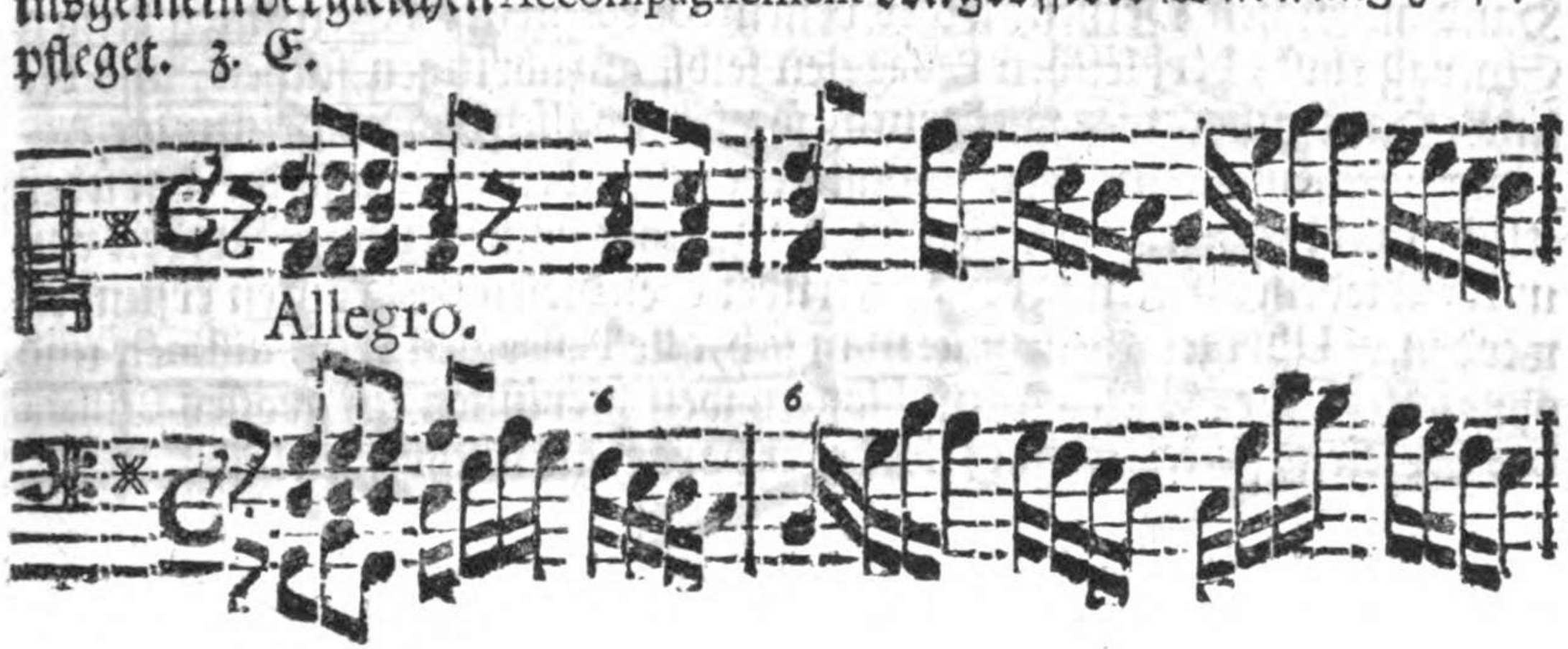
(h) Wenn die Alten die Regel gaben, daß man mit der rechten Hand nicht leicht höher, als biß in das zwey gestrichene $\overline{\overline{c}}$, oder ja bey Leibe nicht über das $\overline{\overline{e}}$ kommen solte, so suchten sie hierdurch bey ihren damahls sehr schwachen und meist nur 3 stimmigen Accompagnement das allzugrosse Vacuum, oder den leeren Raum zwischen beyden Händen zu vermeiden, und hierzu hatten sie überl y Recht. Wie denn eben diese Regel aus gleicher Raiſon noch heut zu Tage in einem 4- oder 5-stimmigen Accompagnement, da man die Stimmen in beyde Hände gleich vertheilet, ihre Geltung hat, und übel lauten würde, wenn man z. E. 2. Stimmen mit der rechten Hand in der euſersteu Tiefſe führen wolte. Hingegen fället freylich die alte Regel in zwey Fällen von sich selbst weg, nehmlich (1) bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement, da ohne diß beyde Hände nicht so leicht ein grosſes Vacuum in der Mitte übrig lassen können, folgbar die rechte Händ der Lincken desto eher in die hohen Tone ausweichen mag. (2) Bey der oben gedachten melodieuſen Arth, da man mit der rechten Hand gantz alleine eine Melodie, Paſſaggien, Harpeggiaturen und allerhand Variationes zu machen suchet, welchenfalls ein Liebhaber gleich in das 3 gestrichene X. hinauff steigen mag, wofern er etwas sauberes allda zu hohlen vermeinet.


tr.
tr.
tr.


fr.
fr.



§. 29. Wie nun die Melodie hauptsächlich in cantablen, affectuosen und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die Passaggien, als unsere angegebene andere Arth der Manieren, besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen. Daß man unter dem Nahmen der Passaggien allerhand lauffende, und springende geschwinde Noten verstehe, solches ist bekandt: ihre Anzahl aber ist unendlich, und dependiret deren Erfindung über dem General-Basse ebenfalls von unsern Einfällen, und Exercitio, wie die Melodie. Hat nun ein fortgehender, oder geschwinder Basi selbst passaggien, so kan man mit Weglassung der meisten, oder auch aller übrigen Stimmen, bloß in 3en und 6ten einher gehen, zumahl wo die Passaggien einen weiten ambitum in sich haben, da insgemein dergleichen Accompagnement von grösserer Würckung zu seyn pfleget. z. E.





§. 30. Hat aber der Basſ ſelbſt keine Paſſaggien, ſo kan die rechte Hand an ſolchen Orthen, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut, dergleichen Paſſaggien ſelbſt anzubringen ſuchen, und die lincke Hand führet hier wiederum, ſo viel möglich das vollſtimmige Accompagnement alleine fort. Man ſehe folgenden Basſ, und die darüber etliche mahl varirten Paſſaggien an, dergleichen noch unzehlige Arthen von unterſchiedener Geltung der Noten über eben dieſen Basſ könten erfunden werden. Ubrigens befleißige man ſich, alle Paſſaggien rein, diſtinct, und ohne ſchleiffigtes Weſen anzuſchlagen, weil hierinnen ein groſſes Brillant des Spielens ſtecket, welches ſich beſſer hören, als beſchreiben läſſet.




6
6
6
6
7
7
6





§. 31. **Die 3te Arth derjenigen Manieren, so von unsern eigenen Einfällen** dependiren, **waren die** Harpeggiaturen, **welche man auch** synco-pirende, **oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein** Harpeggio (**oder** Arpeggio) **heisset eigentlich dasjenige, wenn man** 2. 4. 6. **und mehr Stimmen, welche zusammen einen** muficalischen Accord **ausmachen, nicht auf einmahl, sondern nach einander zergliedert anschläget. Und dieses geschiehet auf dem** Clavier **entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.**

§. 32. **Das** Harpeggio **mit beyden Händen ist je besser, je vollstimmiger es ist, und geschiehet auf so eine Arth, und mit solcher Geschwindigkeit, daß sich es mehr** oculariter, **als durch** Noten **zeigen lässet. Weil**

es

es aber auf dem Clavicembal von sonderlicher Würckung, und gleichsam diesen Instrumente eigen ist, so wollen wir einem Anfänger hiervon, so viel möglich eine General-Idee geben, und selbiges in ein einfaches, doppeltes, und vielfaches Harpeggio eintheilen.

§. 33. Ein einfaches Harpeggio beyder Hände möchte seyn, wenn man einen vollstimmigen Accord nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der Bass-Note an, biß oben hinaus, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommet. Und dieser Arth des Harpeggio bedieneten sich die oben beschriebenen Acciaccaturen. Ein doppeltes Harpeggio möchte seyn, wenn die von unten hinauff geschehene Zerbrechung eines Accordes wieder von oben herein biß an die Bass-Note in eben dem Tempo wiederhohlet wird, wofern uns die Langsamkeit der Note Zeit dazu lässet. Ein vielfaches Harpeggio wäre endlich, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederhohlet, auch wohl mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbal im Recitativ und bey andern stillstehenden Bass-Noten gar öffters in Gebrauch hat. Sonst ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die lincke Hand öffters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo mit einem platten Griff beschliesset. Dergleichen vielerley Arthen von Brechungen man guten Practicis muß abzulernen suchen.

§. 34. Wir gehen weiter zur andern Arth der Arpeggiaturen, welche bald mit der rechten, bald mit der lincken Hand, als besondere Variationes der beyden euersten Stimmen an solchen Orthen angebracht werden, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut. Erstlich die rechte Hand betreffend, so ist ihr Harpeggio entweder 2 stimmig, 3 stimmig, oder 4 stimmig.

§. 35. Ein 2 stimmig Harpeggio nennet man, wenn nur 2 Stimmen eines Accordes statt des platten Anschlages in kleinere Noten zer-

theilet, und Wechsels-weise angeschlagen werden, z. E. statt folgender 2 stimmigen Griffe der rechten Hand,



also:

Findet nun die rechte Hand Gelegenheit dergleichen Harpeggio anzubringen, so erwehlet man so viel möglich hierzu gern solche 2 Stimmen, welche mit dem Basse Triadem harmonicam oder 3. Grund-Stimmen des Accordes ausmachen. (i) Weiter braucht es bey dieser Arth keiner grossen Künste, denn man schläget nach Gutbefinden eine von denen beyden Stimmen, so man harpeggiren will, zuerst an, die andere aber nach, und die lincke Hand führet das übrige Accompagnement. Folgende Exempel werden die Sache zur Gnüge erläutern:

(i) Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter sich selbst keine 8ve, noch unisonum ausmachen. Also hat z. E. der Accord einer 7me 4 Grund-Stimmen, nehmlich Basin, 3am, 5tam und 7mam: hingegen haben der ordinaire Accord und der 6ten-Accord bekandter maßen nur 3 Grund-Stimmen, die 4te Stimme ist allzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stimme.


7 6
6
5
6
5
6
6
6
Presto.





§. 36. **Ein 3 ſtimmiges** Harpeggio **nennet man, wenn 3. Stim-**
men eines Accordes **(ſie mögen** radical-**oder verdoppelte Stimmen ſeyn)**
ſtatt des platten Niederſchlages in kleinere Noten **zertheilet, und nach**
Anleitung unſerer Fantaſie, **auf mancherley Arth Wechſels-weiſe ange-**
ſchlagen werden. Z. E. folgende 3 ſtimmige Accorde **der rechten Hand**



Möchten alſo zergliedert werden:



Bey dergleichen Gelegenheit nun führet die lincke Hand wiederum das übrige Accompagnement alleine, welches überall ſo vollſtimmig nicht eben nöthig, da ein 3 ſtimmiges Harpeggio der rechten Hand, ſchon Lermens genug machen kan. Folgende Exempel mögen die Sache erläutern:

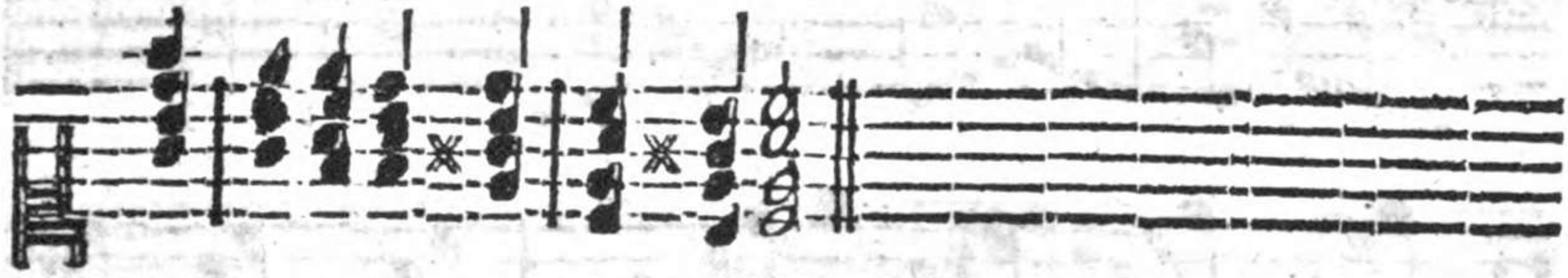




Preſto.



§. 37. Das 4 stimmige Harpeggio ist an guten Erfindungen nicht so reich, und so applicabel, als das 3 stimmige. Es heisset aber ein 4 stimmiges Harpeggio, wenn 4 Stimmen eines Accordes auf oben gedachte Arth in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie Wechsels-Weise angeschlagen werden. Z. E. statt folgender platten Accorde:



also:



Die lincke Hand führet hier wieder das übrige Accompagnement nach Gelegenheit mit vielen oder wenigen Stimmen, wie folgende Exempel zu mehrer Erläuterung dienen können:





§. 38. Dergleichen 2=3=4 stimmige Harpeggiaturen kan man nun ebenfals mit der lincken Hand statt der schlechten Bass-Noten anbringen, so offt solches denen concertirenden Stimmen und der Invention des Componisten keine Gewalt anthut. (k) Die Sache kurtz zu fassen, so wollen wir allhier folgende Exempel von allerhand Arth zur Erläuterung beyfügen, und den simplen Basi zu mehrer Deutlichkeit überall darunter setzen, mit der Erinnerung, daß die rechte Hand dergleichen Bass-Variationes nach Gefallen entweder vollstimmig, oder auch bey guter Gelegenheit nur 2 stimmig mit einem, in 3en und 6ten einher gehenden Harpeggio tractiren kan, wie unter folgenden, die letzten 6. Exempel ausweisen, welche Arth bey pompös, und lebendig gesetzten Sachen dem Clavicimbal nicht geringen Lustre giebet. Auf Pfeiffwerck aber muß man freylich mit solchen Dingen viel behutsamer gehen:

(k) Dahero nicht alle Componisten mit dergleichen Bass-Variationibus zufrieden seynd. Allein wenn solche Dinge z. E. in einem Solo, in einer Cantata a voce sola, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, a propos und mit einem Judicio angebracht werden, so zieren sie das Accompagnement, und seynd gar wohl zugelassen. Nur muß man den Sänger nicht mit dergleichen Dingen irritiren, und aus dem Accompagnement kein præludium machen.



2 ſtimmige Harpeggiaturen.



3 ſtimmige



Harpeggiaturen.



4 ſtimmige Harpeggiaturen.

doppelte 2 ſtimmige

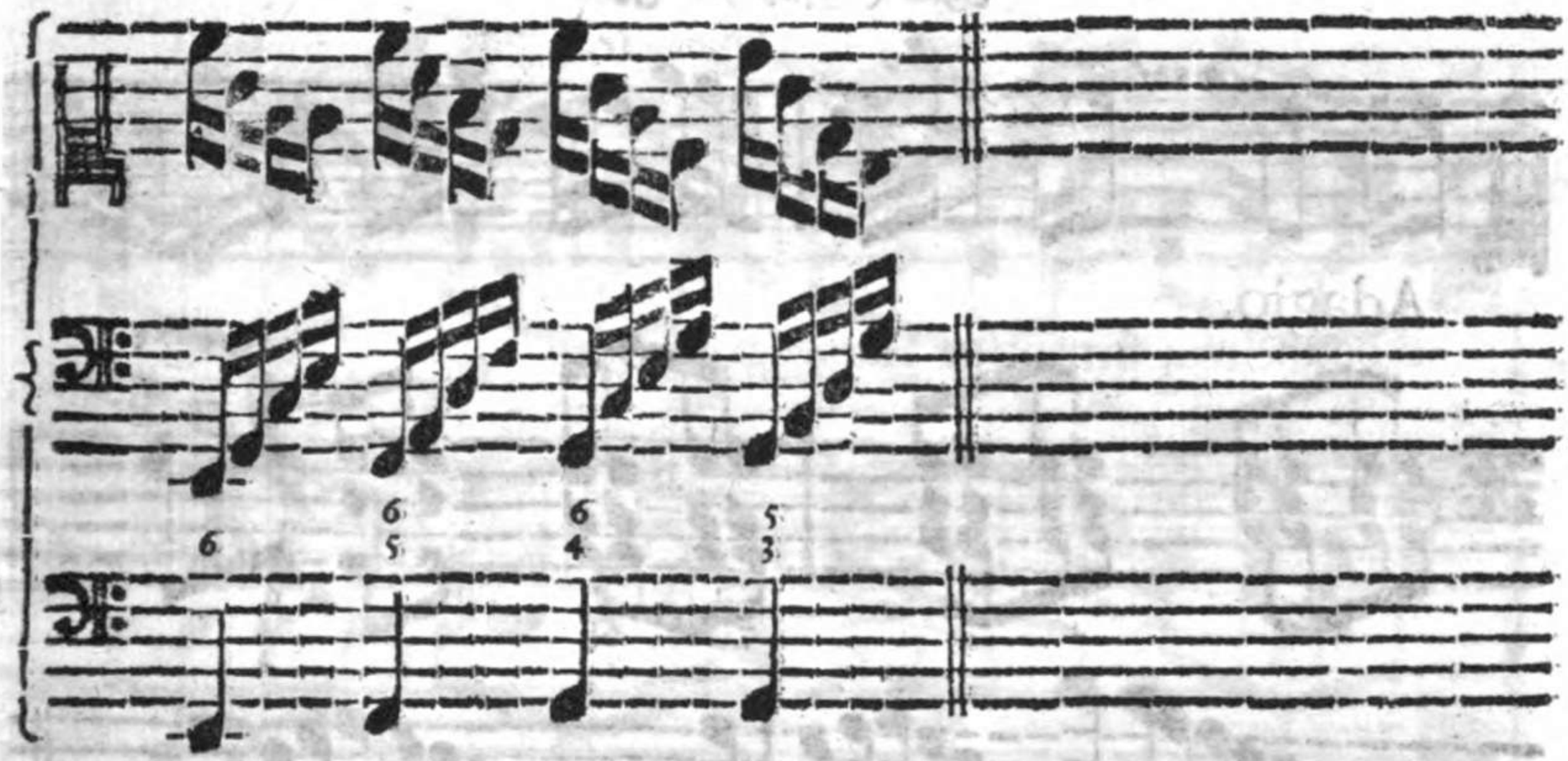
Harpeggiaturen.



doppelte 3 ſtimmige Harpeggiaturen.



doppelte 4 ſtimmige Harpeggiaturen.



(NB. Aus dieſen Variationibus erſiehet man, daß überall die Fundamental-Note des Baſſes zuerſt, und die Variation ſelbſt nachgeſchlagen worden. Dahero diejenigen Variationes in General-Bäſſen nicht von dem beſten Schrot und Korn ſeynd, da eine an die Baſſ-Stelle ſich nicht ſchickende Mittel-Stimme des Accordes voraus, die rechte Baſſ-Note ſelbſt aber erſt nachgeſchlagen wird.

§. 39. Hieher gehören endlich die General-Bäſſe, wo viele geſchwinde Noten in einem Clave wiederhohlet werden. Denn wie es ſehr ſimpel und verdrießlich ausfallen würde, dergleichen einerley Claves immer mit einerley Accompagnement zu wiederhohlen, und, zumahl bey geſchwinden Noten (l), ein beſtändiges Gehacke zu machen: alſo muß man ſuchen, bald mit der rechten, bald lincken Hand dem Accompagnement durch Melodie Paſſaggien, und Arpeggiaturen einige Veränderung zu geben, jedoch mit der überall nöthigen Vorſicht, daß man dergleichen embelliſſemens nicht zur Unzeit anbringe. Man ſehe folgende Exempel an, davon die erſten 4. einige Variationes über dergleichen Baſſen, die letzten 3. aber die Variationes der darunter ſtehenden Bäſſe ſelbſt zeigen:

(l) Hiervon iſt ſchon oben zu Ende des 4ten Capitels etwas gedacht worden, welches anhero zu wiederhohlen.



Adagio.





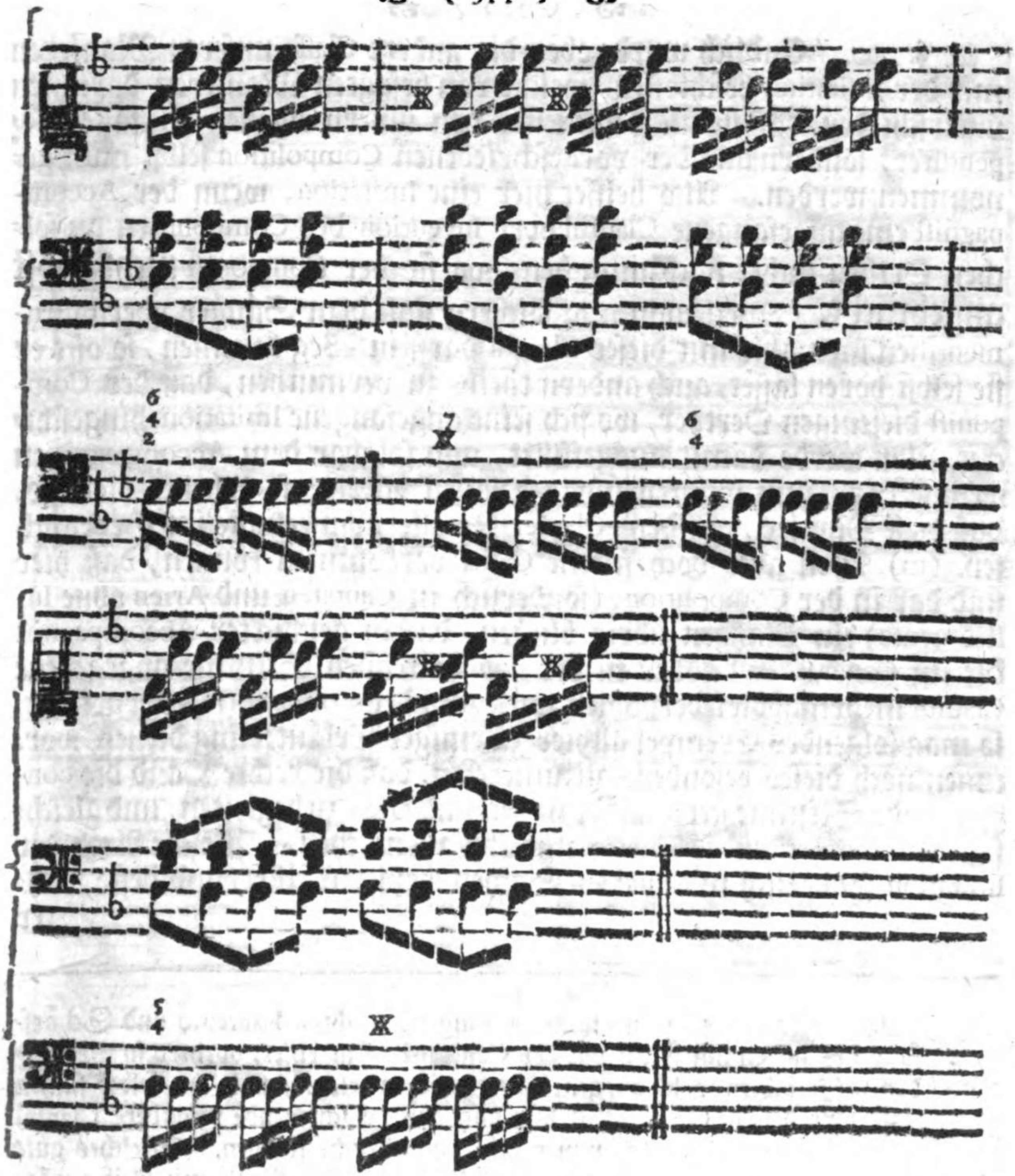
Allegro.






6
4
7
5





§. 40. Endlich wurde oben die andere Classe unserer Manieren mit der Imitation beschlossen, welche von besagten Manieren darinnen unterschieden, daß sie nicht wie jene, von unsern eigenen Einfällen dependiret, sondern aus der vorgeschriebenen Composition selbst muß genommen werden. Also heisset hier eine Imitation, wenn der Accompagnüist eine angefangene Clausul oder Invention des Componisten an solchen Orthen suchet nachzumachen, wo sie der Componist nicht selbst angebracht. Weil man nun solchergestalt dem Sänger oder Instrumentisten niemahls mit dieser Clausul darff in Weg kommen, so offt er sie selbst hören lässet, auch andern theils zu vermuthen, daß der Componist diejenigen Oerther, wo sich seine angefangene Imitation hingeschicket, selbst werde damit ausgefüllet, und folgbar dem Accompagnisten wenig Platz zum imitiren übrig gelassen haben: so erhellet hieraus, daß diese Manier, auf dem Clavier die allerarmseeligste im Gebrauch sey. (m) Weil aber doch seltene Casus vorkommen können, daß hier und dar in der Composition, (sonderlich in Cantaten und Arien ohne Instrumente) ein Plätzgen übrig blieben, da ein geschickter Accompagnist die im General-Bass, oder in der concertirenden Stimme angegebene Clausul mehrmahl wiederhohlen könte, als der Componiste selbst gethan: so mag folgendes Exempel allhier zu einiger Erläuterung dienen, worinnen noch dieses besonders anzumercken, daß die rechte Hand die concertirende Stimme gern suchet in 3en und 6ten zu begleiten, und gleichsam ein concertirendes Duetto mit ihr zu machen. Welche Arth der Imitation sonderlich in cantablen Sachen wohl ausfället, und desto leich-

ter

(m) Ein anders ist es, wenn man Anfängern zu ihren Exercitio und Schärfung des Judicii mit Fleiß nur den General-Basi zu einer, vorhero in verschiedenen Stimmen wohl ausgearbeiteten Pieçe vorleget, und ihn selbst suchen lässet, wo die im General-Bass hier und dar vorscheinende besondere Clausul wieder in denen obern Stimmen möge angebracht werden. Welches gute Exercitium durch die gantze Mattheſonische Organisten-Probe mit Fleiß ausgeführet worden.

ter zu bewerckſtelligen iſt, weil man in Cammer- und Theatraliſchen Sachen den Sänger aus der gewöhnlich darüber geſchriebenen Stimme genau obſerviren, ihm ausweichen, und wiederum nachgehen kan.





Imitation der rechten Hand.


fr.
fr.

§. 41. So viel **hat man hier vor gut befunden**, vom **manierlichen** General-Basſ **zu ſchreiben.** Nun wäre es allerdings nützlich, und **nöthig, die** Application **aller bißherigen** Manieren **in ganzen** General-Baſſen **zu zeigen, auch wohl die** concertirende Stimme dazu zu ſetzen, **damit man einen Anfänger gleichſam mit dem** Finger darauff weiſen **könne, wo dieſe oder jene Manier** geſchickt, oder ungeſchickt ausfalle: **allein jedweder** Muſic-**Verſtändiger** ſiehet leicht, daß zu dergleichen **weitläufftigen** Exempeln (n) nicht ein einzeln Capitel wie hier, ſondern ein ganzes Buch gehöret. Nun ſolten wir freylich zu Erſetzung **dieſes Mangels** wenigſtens andere Autores recommendiren, welche **dergleichen Materie** ex profeſſo **ausgeführet**: ich weiß aber zur Zeit keinen **einzigen** Autorem, der ſich **hierinne** viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Baſſes geſchickter ſey, als die nur gedachte Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſter Mattheſon. Es hat diß Buch ſeine groſſen Meriten einen Anfänger, der vorhero die Fundamenta des General-Baſſes wohl inne hat, auf allerhand Arth Sattel-feſte zu machen, und ihm 1) die Schwührigkeiten aller Modorum Muſicorum, 2) eine fertige Fauſt, und 3) allerhand Galanterie des General-

Baſſes

(n) Es iſt mir ohne diß Leid, daß die Exempel des vorigen Capitels im Druck ſo viel Platz eingenommen, ob wohl beſagtes gantze Capitel zum nöthigen Exercitio eines Anfängers ein gar nützliches Werckgen iſt, welches wegen der einmahl angefangenen Methode nicht wohl hat mögen kürtzer gefaſſet werden. Indeß müſſen wir uns vor weitläufftigen Exempeln hinführo deſto mehr hüten, da dieſes Buch wieder Verhoffen allbereit unförmlich anzuwachſen ſcheinet.

Basses beyzubringen. (o) Und bin ich (meiner Seits ohne eitlen Ruhm) der Meynung, daß wer gedachte Organisten-Probe diesem Tractat an die Seite seßet, er weder in Theoria, noch Praxi des General-Basses, den dritten Autorem nöthig habe. Weswegen ich mehr besagte Organisten-Probe allhier statt einer Erweiterung dieses Capitels recommendire, und hiermit die erste Eintheilung dieses Werckes beschließe.

(o) Ich argumentire hier à potiori. Einige harmonische Sätze und Gänge aber wird der Herr Autor selbst verantworten, darüber ich mich hier nicht in Streit einlassen kan. Vielleicht bey anderer Gelegenheit ein mehrers, wenn es von nöthen ist.

10527256

Ende
des ersten Theils.